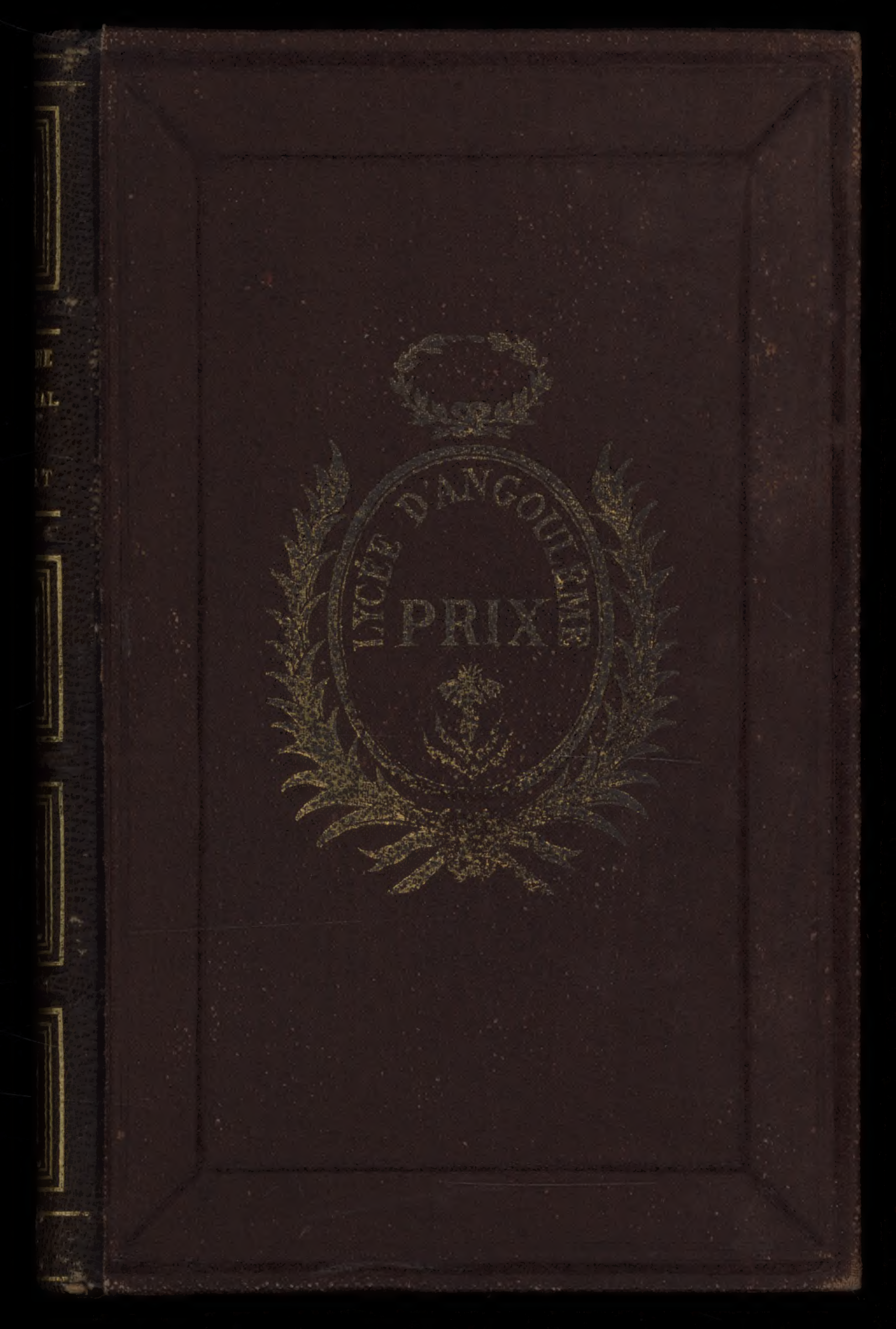
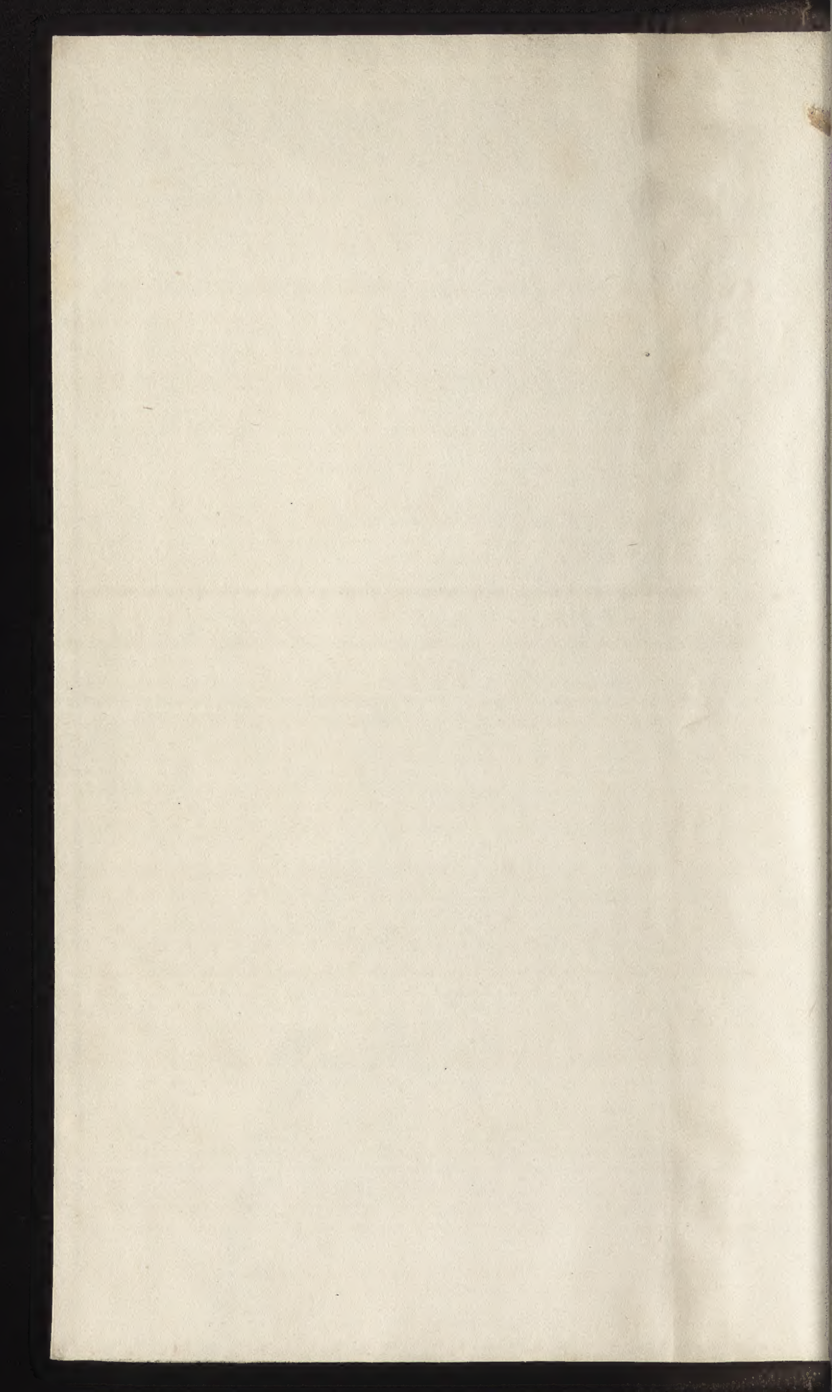
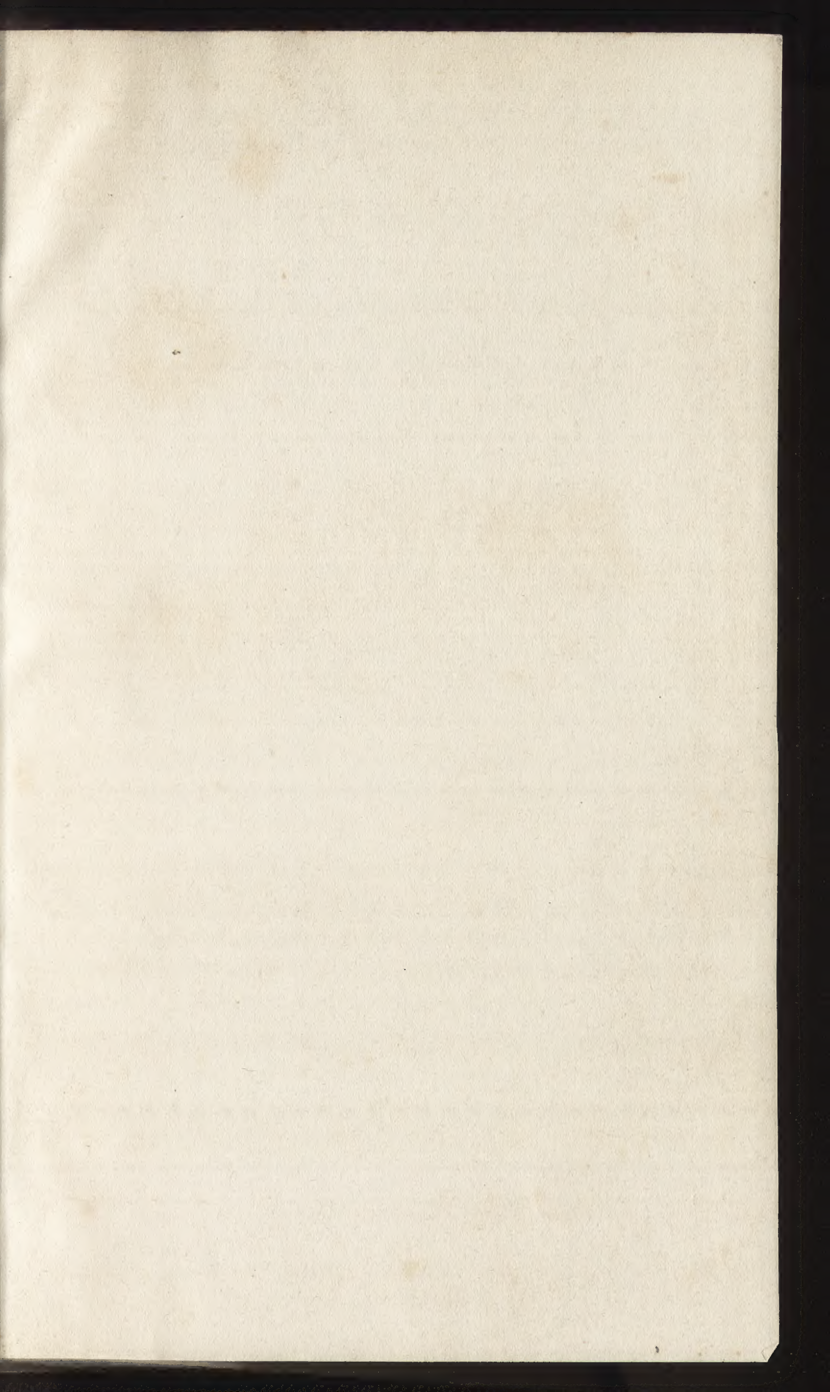
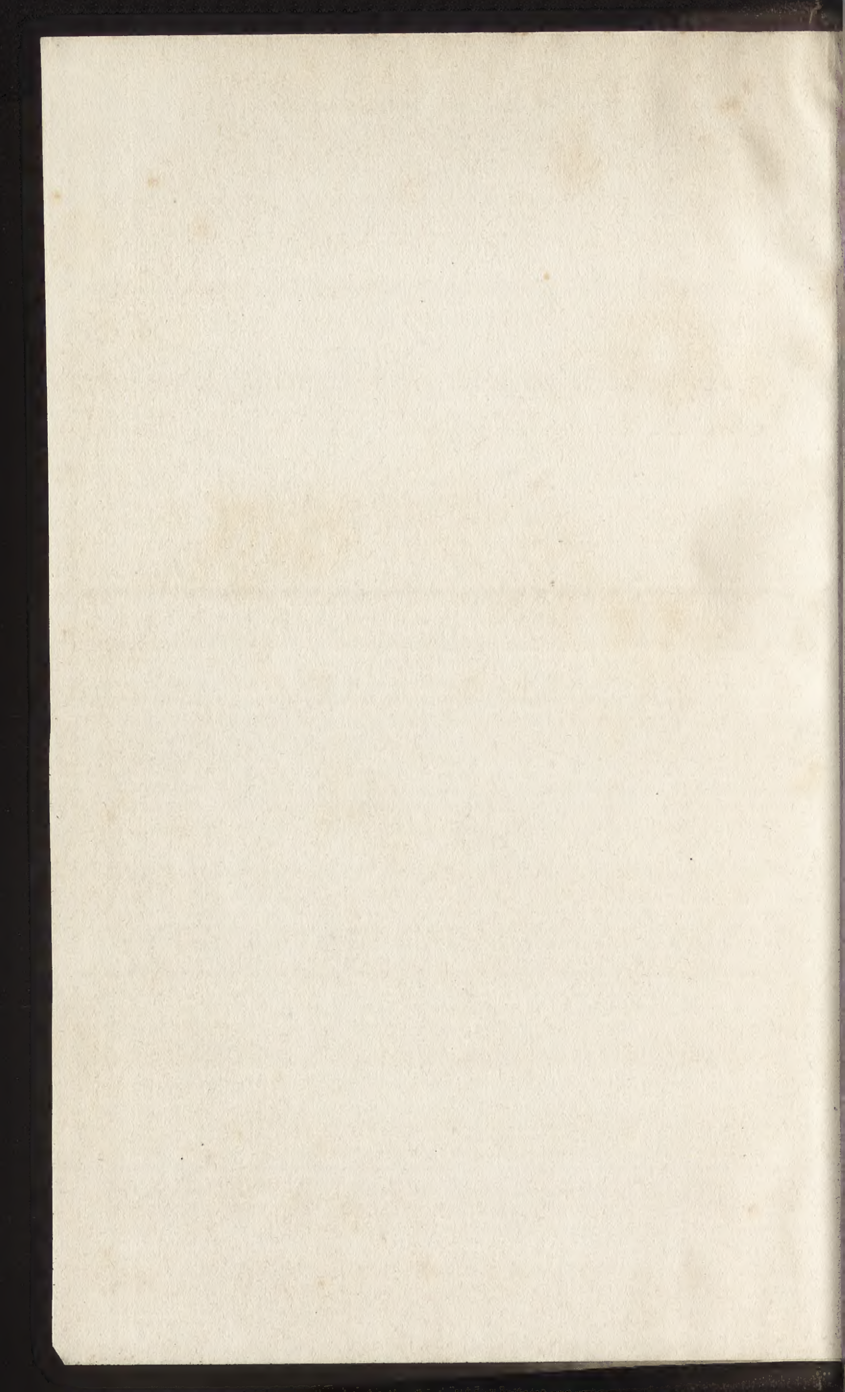

LYCÉE D'ANGOULÊME
PRIX











DE L'IDÉAL

DANS L'ART

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

Philosophie de l'art, 1 vol. in-18.	2 50
Philosophie de l'art en Italie, 1 vol. in-18	2 50
Le positivisme anglais (Étude sur Stuart-Mill). 1 vol. in-18.	2 50
L'idéalisme anglais (Étude sur Carlyle). 1 vol. in-18, 2e édit.	2 50
Philosophie de l'art dans les Pays-Bas. 1 vol. in-18	2 50
Philosophie de l'art en Grèce. 1 vol. in-18	2 50

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Histoire de la littérature anglaise. 5 volumes in-18, 4e édition, chaque volume,	3 50
Voyage en Italie. 2 volumes in-18. 3e édition,	7 »
Les philosophes français du XIXe siècle, 1 vol. in-18, 4e édit.	3 50
Essais de critique et d'histoire. 1 volume. 2e édition.	3 50
Nouveaux essais de critique et d'histoire. 1 vol. in-18. 3e édit.,	3 50
Voyage aux Pyrénées. 1 volume in-18. 7e édition.	3 50
La Fontaine et ses fables. 1 volume in-18. 6e édition.	3 50
Essai sur Tite Live. 3e édition. In-18.	3 50
De l'intelligence. 2 volumes in-8°. 2e édition.	15 »
Notes sur Paris, par Graindorge. 7e édition. In-18.	3 50
Notes sur l'Angleterre. 5e édition. 1 volume in-18.	3 50
Un séjour en France de 1792 a 1795. 1 vol. in-18. 2e édition.	3 50

Bordeaux. — Imprimerie Nouvelle A. Bellier, rue Cabirol, 16.

DE L'IDÉAL
DANS L'ART

PAR

H. TAINE

de l'Académie française.

LEÇONS PROFESSÉES A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

DEUXIÈME ÉDITION

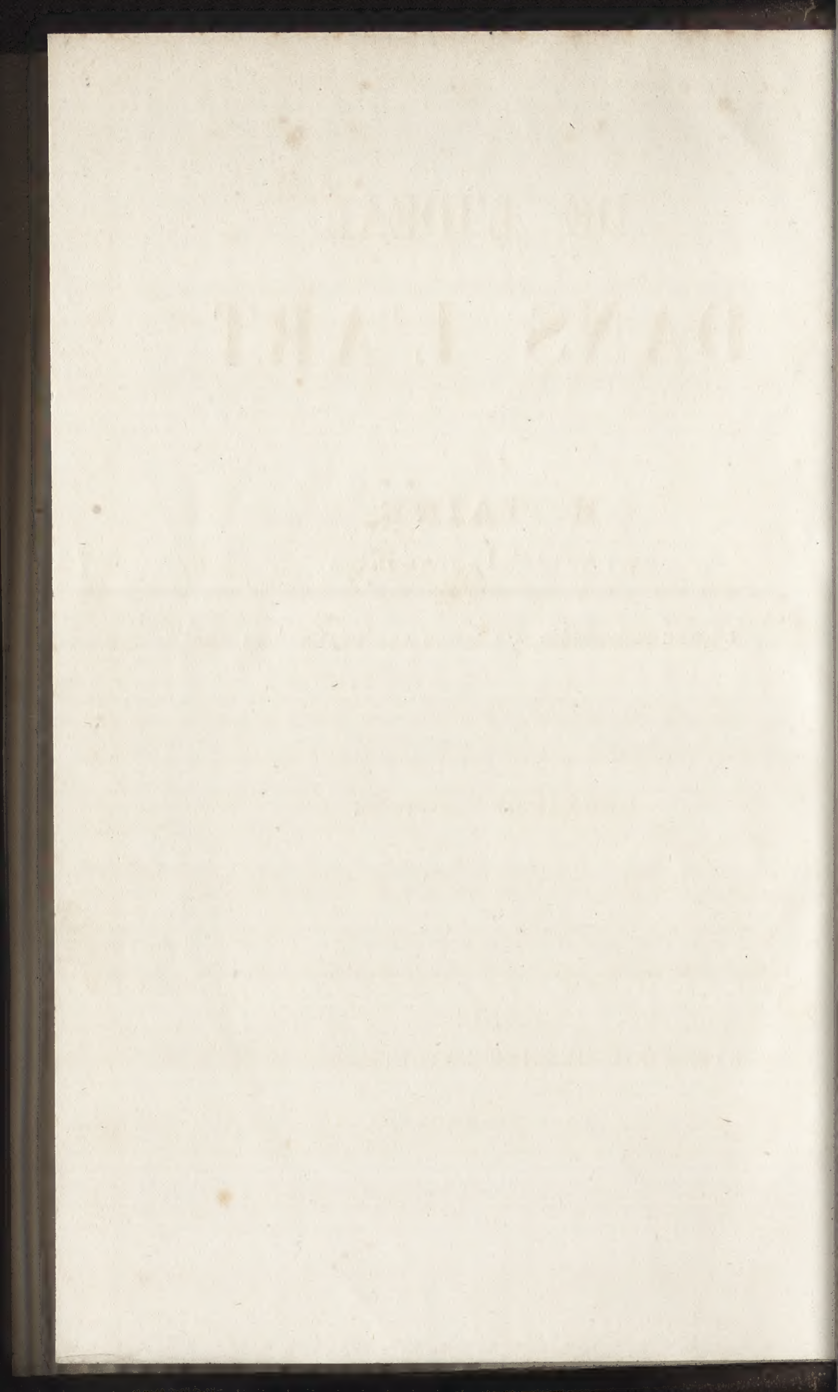
PARIS

LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE & Cie

108, Boulevard Saint-Germain, 108

(au coin de la rue Hautefeuille)

1879



DE L'IDÉAL
DANS L'ART

Messieurs,

Il semble que le sujet dont je vais vous entretenir ne puisse être traité que par la poésie. Quand on parle de l'idéal, c'est avec son cœur ; on pense alors au beau rêve vague par lequel s'exprime le sentiment intime ; on ne le dit guère qu'à voix basse, avec une sorte d'exaltation contenue ; quand on en discourt tout haut, c'est en vers, dans une cantate ; on n'y touche que du bout du doigt ou à mains jointes, comme lorsqu'il s'agit du bonheur, du ciel et de l'amour. Pour nous, selon notre habitude, nous l'étudierons en naturalistes, méthodique-

ment, par l'analyse, et nous tâcherons d'arriver, non à une ode, mais à une loi.

Il faut d'abord entendre ce mot, l'*idéal*; l'explication grammaticale n'en est pas difficile. Rappelons-nous la définition de l'œuvre d'art que nous avons trouvée au commencement de ce cours (1). Nous avons dit que l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son idée il transforme l'objet réel. Cet objet ainsi transformé se trouve *conforme à l'idée*, en d'autres termes *idéal*. Ainsi les choses passent du réel à l'idéal, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur.

(1) *Philosophie de l'art*, par H. Taine, page 64.

I

Parmi les idées que les artistes impriment dans leur modèle, y en a-t-il de supérieures ? Peut-on indiquer un caractère qui vaille mieux que les autres ? Y a-t-il pour chaque objet une forme idéale, hors de laquelle tout soit déviation ou erreur ? Peut-on découvrir un principe de subordination qui assigne des rangs aux diverses œuvres d'art ?

Au premier regard on est tenté de dire que non ; la définition que nous avons trouvée semble barrer la voie à cette recherche ; elle porte à croire que toutes les œuvres d'art sont de niveau et que le champ est ouvert à l'arbitraire. En effet, si l'objet devient idéal par cela seul qu'il est conforme à l'idée, peu importe l'idée ; elle est au choix de l'artiste ; il prendra celle-ci ou celle-là, à son goût ; nous n'aurons point de réclamation à faire. Le même sujet pourra être traité de telle façon, de la

façon opposée et de toutes les façons intermédiaires. Bien mieux, il semble qu'ici l'histoire soit du même parti que la logique et que la théorie soit confirmée par les faits. Considérez les divers siècles, les diverses nations et les diverses écoles. Les artistes, étant différents de race, d'esprit et d'éducation, sont frappés différemment par le même objet ; chacun le voit à son point de vue ; chacun y démêle un caractère distinct ; chacun s'en forme une idée originale, et cette idée, manifestée dans l'œuvre nouvelle, dresse soudain dans la galerie des formes idéales un nouveau chef-d'œuvre, comme un nouveau dieu dans un olympe qu'on croyait complet. — Plaute avait mis en scène Euclion, l'avare pauvre ; Molière reprend le même personnage et fait Harpagon, l'avare riche. Deux siècles après, l'avare, non pas sot et bafoué comme jadis, mais redoutable et triomphant, devient le père Grandet entre les mains de Balzac, et le même avare, tiré de sa province, devenu Parisien, cosmopolite et poëte en chambre, fournit au même Balzac l'usurier Gobseck. — Une seule situation, celle du père maltraité

par ses enfants ingrats, a suggéré tour à tour l'*OEdipe à Colonne* de Sophocle, le *Roi Lear* de Shakspeare et le *Père Goriot* de Balzac. — Tous les romans et toutes les pièces de théâtre représentent un jeune homme et une jeune femme qui s'aiment et veulent s'épouser ; sous combien de figures diverses a reparu ce même couple, de Shakspeare à Dickens et de madame de Lafayette à Georges Sand ! — Les amants, le père, l'avare, tous les grands types, peuvent donc toujours être renouvelés ; ils l'ont été incessamment, ils le seront encore, et c'est justement la marque propre, la gloire unique, l'obligation héréditaire des vrais génies que d'inventer en dehors de la convention et de la tradition.

Si, après les œuvres littéraires, on regarde les arts du dessin, le droit de choisir à volonté tel ou tel caractère paraît encore mieux établi. Une douzaine de personnages et de scènes évangéliques ou mythologiques ont défrayé toute la grande peinture ; l'arbitraire de l'artiste y éclate par la diversité des œuvres comme par la plénitude des succès. Nous n'osons pas louer l'un

plus que l'autre, mettre une œuvre parfaite au-dessus d'une œuvre parfaite, dire qu'il faut suivre Rembrandt plutôt que Véronèse, ou Véronèse plutôt que Rembrandt. Et cependant quel contraste! Dans le *Repas d'Emmaüs*, le Christ de Rembrandt (1) est un ressuscité, figure cadavérique, jaunâtre et douloureuse, qui a connu le froid du tombeau, et dont le triste et miséricordieux regard s'arrête encore une fois sur les misères humaines ; près de lui sont deux disciples, vieux ouvriers fatigués, à tête chauve et blanchie ; ils sont assis à une table d'auberge ; un petit garçon d'écurie regarde d'un air balourd ; autour de la tête du crucifié qui revient, luit l'étrange clarté de l'autre monde. Dans le *Christ aux cent florins*, la même idée reparaît plus forte ; c'est bien là le Christ du peuple, le Sauveur des pauvres, debout dans une de ces caves flamandes où jadis priaient et tissaient les Lollards ; des mendiants en loques, des gueux d'hôpital tendent vers lui leurs mains suppliantes ; une lourde paysanne à genoux le re-

(1) Voyez le tableau du Louvre, et l'esquisse gravée, qui est un peu différente.

garde avec les yeux fixes et béants de la foi profonde ; un paralytique arrive posé en travers sur une brouette, guenilles trouées, vieux manteaux graisseux et déteints aux intempéries, membres scrofuleux ou difformes, pâles visages usés ou abrutis, lamentable amas de laideurs et de maladies, sorte de bas-fonds humain que les heureux du siècle, un bourgmestre ventru, des citadins gras, regardent avec une insolente indifférence, mais sur lequel le bon Christ étend ses mains guérissantes, pendant que sa clarté surnaturelle perce l'ombre et rayonne jusque sur les murs suintants. — Si la pauvreté, la tristesse et l'air obscur rayé de lueurs vagues, ont fourni des chefs-d'œuvre, la richesse, la joie, la chaude et riante lumière du plein jour, fournissent un chef-d'œuvre égal. Considérez à Venise et au Louvre les trois repas du Christ par Véronèse. Le grand ciel s'étale au-dessus d'une architecture de balustres, de colonnades et de statues ; la blancheur luisante et les bigarrures variées des marbres encadrent une assemblée de seigneurs et de dames qui font festin ; c'est une fête d'apparat vénitienne, et

du XVI[e] siècle ; le Christ est au centre, et, en longues rangées autour de lui, des nobles en pourpoints de soie, des princesses en robes de brocart mangent et rient, pendant que des lévriers, des négrillons, des nains, des musiciens, occupent les yeux ou les oreilles des assistants. Les simarres chamarrées de noir et d'argent ondulent à côté des jupes de velours brodées d'or : les collerettes de dentelle enserrent la blancheur satinée des nuques ; les perles luisent sur les tresses blondes ; les florissantes carnations laissent deviner la force d'un sang jeune qui coule aisément et à pleines veines ; les têtes spirituelles et vives ne sont pas loin d'un sourire, et sur le lustre argenté ou rosé de la teinte générale, les jaunes d'or, les bleus turquins, l'écarlate intense, les verts rayés, les tons rompus, reliés, achèvent par leur harmonie délicieuse et élégante la poésie de ce luxe aristocratique et voluptueux. — D'autre part, qu'y a-t-il de mieux déterminé que l'Olympe païen? La littérature et la statuaire grecques en ont arrêté tous les contours ; il semble qu'à son endroit toute innovation soit interdite, toute

forme précisée et toute invention bridée. Et cependant chaque peintre, en le transportant sur sa toile, y fait dominer un caractère jusqu'alors inaperçu. Le *Parnasse* de Raphaël présente aux yeux de belles jeunes femmes d'une douceur et d'une grâce tout humaines, un Apollon qui, les yeux au ciel, s'oublie en écoutant le son de sa cithare, une architecture mesurée de formes rhythmées et paisibles, des nudités chastes que le ton sobre et presque terne de la fresque rend plus chastes encore. Avec des caractères opposés, Rubens recommence la même œuvre. Rien de moins antique que ses mythologies. Entre ses mains les divinités grecques sont devenues des corps flamands, à pulpe lymphatique et sanguine, et ses fêtes célestes ressemblent aux mascarades que Ben-Jonson, au même moment, arrangeait pour la cour de Jacques I[er] : audacieuses nudités encore rehaussées par la splendeur des draperies tombantes, Vénus grasses et blanches qui retiennent leurs amants avec un geste abandonné de courtisane, malignes Cérès qui rient, dos potelés et frémissants des sirènes tordues, molles et longues inflexions

de la chair vivante et ployante, fureur de l'élan, impétuosité des convoitises, magnifique étalage de la sensualité débridée, triomphante, que nourrit le tempérament, que la conscience n'atteint pas, qui devient poétique en restant animale, et, par accident unique, assemble dans ses jouissances toute la liberté de la nature et toutes les pompes de la civilisation. Ici encore un sommet a été atteint ; la « colossale belle humeur » couvre et emporte tout : « le Titan néerlandais avait des ailes si puissantes qu'il s'est élevé jusqu'au soleil, quoique des quintaux de fromages de Hollande pendissent à ses jambes » (1). — Si enfin, au lieu de comparer deux artistes de race différente, vous vous enfermez dans la même nation, rappellez-vous les œuvres italiennes que je vous ai décrites : tant de Crucifiements, de Nativités, d'Annonciations, de Madones avec l'enfant, tant de Jupiters, d'Apollons, de Vénus et de Dianes, et, pour préciser vos souvenirs, la même scène traitée tour à tour par trois maîtres, Léonard de Vinci,

(1) Henri Heine, *Reisebilder*, I, 154.

Michel-Ange et Corrége. Il s'agit de leurs *Lédas*, vous connaissez au moins les trois estampes. — La Léda de Léonard est debout, pudique, les yeux baissés, et les lignes sinueuses, serpentines de son beau corps, ondulent avec une élégance souveraine et raffinée ; par un geste d'époux, le cygne presque humain l'enveloppe de son aile, et les petits jumeaux qui éclosent à côté de lui ont l'œil oblique de l'oiseau ; nulle part le mystère des anciens jours, la profonde parenté de l'homme et de l'animal, le vague sentiment païen et philosophique de la vie une et universelle, ne s'est exprimé avec une recherche plus exquise et n'a montré les divinations d'un génie plus pénétrant et plus compréhensif. — Au contraire, la Léda de Michel-Ange est une reine de la race colossale et militante, une sœur de ces vierges sublimes qui dorment lassées dans la chapelle des Médicis, ou s'éveillent douloureusement pour recommencer le combat de la vie ; son grand corps allongé a les mêmes muscles et la même structure : ses joues sont minces ; il n'y a pas en elle la moindre trace de joie ni d'abandon ; jusque dans un pareil moment elle

est sérieuse, presque sombre. L'âme tragique de Michel-Ange soulève ces puissants membres, redresse ce torse héroïque, et roidit ce regard fixe sous le sourcil froncé. — Le siècle tourne, et les sentiments virils font place aux sentiments féminins. La scène dans Corrége devient un bain de jeunes filles, sous les doux reflets verts des arbres et parmi les mouvements agiles de l'eau qui bruit et ruisselle. Il n'y a rien qui ne soit séduction et attrait ; le rêve heureux, la grâce suave, la volupté parfaite n'ont jamais épanoui ni troublé l'âme par un langage plus pénétrant et plus vif. La beauté des corps et des têtes n'est point noble, mais engageante et caressante. Rondes et rieuses, elles ont l'éclat satiné, printanier des fleurs illuminées par le soleil ; la fraîcheur de la plus fraîche adolescence affermit la blancheur délicate de leur chair imprégnée de lumière. Une, blonde, complaisante, avec un torse et une chevelure ambiguë de jeune garçon, écarte le cygne ; une, petite, mignonne, maligne, tient la chemise ; sa compagne y entre et le tissu aérien qui l'effleure ne voilera pas les pleins contours de son beau corps ; d'autres,

folâtres, au front petit, aux lèvres et au menton amples, jouent dans l'eau avec un abandon mutin ou tendre ; plus abandonnée encore, et contente de s'abandonner, Léda sourit, défaille ; et la sensation délicieuse, enivrante, qui s'est exhalée de toute la scène arrive au comble dans son extase et dans sa pamoison.

Laquelle préférer? Et quel caractère est supérieur, la grâce charmante de la félicité débordante, la grandeur tragique de l'énergie hautaine, ou la profondeur de la sympathie intelligente et raffinée? Tous correspondent à quelque portion essentielle de la nature humaine, ou à quelque moment essentiel de développement humain. Le bonheur et la tristesse, la raison saine et le rêve mystique, la force active ou la sensibilité fine, les hautes visées de l'esprit inquiet et le large épanouissement de la joie animale, tous les grands partis-pris à l'endroit de la vie ont une valeur. Des siècles et des peuples entiers se sont employés à les produire au jour ; ce que l'histoire a manifesté, l'art le résume, et de même que les diverses créatures naturelles, quels que soient leur structure et

leurs instincts, trouvent leur place dans le monde et leur explication dans la science, de même les diverses œuvres de l'imagination humaine, quel que soit le principe qui les anime et la direction qu'elles manifestent, trouvent leur justification dans la sympathie critique et leur place dans l'art.

II

Et cependant, dans le monde imaginaire comme dans le monde réel, il y a d[illegible] rangs divers, parce qu'il y a des valeurs d[illegible]s. Le public et les connaisseurs assignent le[illegible] et estiment les autres. Nous n'avons pas fai[illegible]e chose depuis trois ans, en parcourant les cinq siècles de la peinture italienne. Nous avons toujours, et à chaque pas, porté des jugements. Sans le savoir, nous avions en main un instrument de mesure. Les autres hommes font comme nous, et, en critique comme ailleurs, il y a des

vérités acquises. Chacun reconnaît aujourd'hui que certains poëtes, comme Dante et Shakspeare, certains compositeurs, comme Mozart et Beethoven, tiennent la première place dans leur art. On l'accorde à Gœthe entre tous les écrivains de notre siècle. Parmi les Flamands, nul ne la dispute à Rubens ; parmi les Hollandais, à Rembrandt ; parmi les Allemands, à Albert Durer ; parmi les Vénitiens, à Titien. Trois artistes de la renaissance italienne, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, montent, d'un consentement unanime, au-dessus de tous les autres. — En outre, ces jugements définitifs que la postérité prononce justifient leur autorité par la façon dont ils sont rendus. D'abord les contemporains de l'artiste se sont réunis pour le juger, et cette opinion, à laquelle tant d'esprits, de tempéraments et d'éducations différentes ont concouru, est considérable, parce que les insuffisances de chaque goût individuel ont été comblées par la diversité des autres goûts ; les préjugés, en se combattant, se balancent, et cette compensation mutuelle et continue amène peu à peu l'opinion finale plus près de la vérité. Cela

fait, un autre siècle a commencé, muni d'un esprit nouveau, puis, après celui-ci, un autre; chacun d'eux a révisé le procès pendant; chacun d'eux l'a révisé à son point de vue ; ce sont là autant de rectifications profondes et de confirmations puissantes. Quand l'œuvre, après avoir ainsi passé de tribunaux en tribunaux, en sort qualifiée de la même manière et que les juges, échelonnés sur toute la ligne des siècles, s'accordent en un même arrêt, il est probable que la sentence est vraie ; car si l'œuvre n'était pas supérieure, elle n'aurait pas réuni des sympathies si différentes en un seul faisceau. Que si la limitation d'esprit propre aux époques et aux peuples les porte parfois, comme les individus, à mal juger et à mal comprendre, ici, comme pour les individus, les divergences redressées et les oscillations annulées les unes par les autres aboutissent par degrés à cet état de fixité et de rectitude, où l'opinion se trouve assez solidement et légitimement établie pour que nous puissions y acquiescer avec confiance et avec raison. — Enfin, par delà ces concordances du goût instinctif, les procédés modernes de la cri-

tique viennent ajouter l'autorité de la science à l'autorité du sens commun. Un critique sait maintenant que son goût personnel n'a pas de valeur, qu'il doit faire abstraction de son tempérament, de ses inclinations, de son parti, de ses intérêts, qu'avant tout son talent est la sympathie, que la première opération en histoire consiste à se mettre à la place des hommes que l'on veut juger, à entrer dans leurs instincts et dans leurs habitudes, à épouser leurs sentiments, à repenser leurs pensées, à reproduire en soi-même leur état intérieur, à se représenter minutieusement et corporellement leur milieu, à suivre par l'imagination les circonstances et les impressions qui, s'ajoutant à leur caractère inné, ont déterminé leur action et conduit leur vie. Un tel travail, en nous mettant au point de vue des artistes, nous permet de mieux les comprendre, et, comme il se compose d'analyses, il est, ainsi que toute opération scientifique, capable de vérification et de perfectionnement. En suivant cette méthode, nous avons pu approuver et désapprouver tel artiste, blâmer tel fragment et louer tel morceau dans la

même œuvre, établir des valeurs, indiquer des progrès et des déviations, reconnaître des floraisons et des dégénérescences, non pas arbitrairement, mais d'après une régle commune. C'est cette règle secrète que je vais tâcher de dégager, de préciser et de prouver devant vous.

III

Considérons pour cela les diverses parties de la définition que nous avons obtenue. Rendre dominateur un caractère notable : voilà le but de l'œuvre d'art. C'est pourquoi plus une œuvre se rapprochera de ce but, plus elle sera parfaite ; en d'autres termes, plus elle remplira exactement et complétement les conditions indiquées, plus elle sera haut placée dans l'échelle. Il y a deux de ces conditions ; il faut donc que le caractère soit le plus notable possible et le plus dominateur possible. Etudions de près ces deux obligations de l'artiste. Pour abréger le travail, je n'examinerai que les arts d'imitation, la sculpture, la

musique dramatique, la peinture et la littérature, principalement ces deux dernières. Cela suffira ; car vous connaissez le lien qui joint les arts qui imitent et les arts qui n'imitent pas (1). Les uns et les autres cherchent à rendre dominateur quelque caractère notable. Les uns et les autres y arrivent en employant un ensemble de parties liées dont ils combinent ou modifient les rapports. La seule différence est que les arts d'imitation, la peinture, la sculpture et la poésie, reproduisent des liaisons organiques et morales et font des œuvres correspondantes aux objets réels, tandis que les autres arts, la musique proprement dite et l'architecture, combinent des rapports mathématiques, pour créer des œuvres qui ne correspondent pas aux objets réels. Mais une symphonie, un temple, ainsi constitués, sont des êtres vivants comme un poëme écrit ou une figure peinte ; car ils sont aussi des êtres organisés dont toutes les parties sont mutuellement dépendantes et régies par un principe directeur ; ils ont aussi une physionomie,

(1) *Philosophie de l'art*, p. 47.

ils manifestent aussi une intention, ils parlent aussi par une expression ; ils aboutissent aussi à un effet. A tous ces titres, ils sont des créatures idéales du même ordre que les autres, soumises aux mêmes lois de formation comme aux mêmes règles de critique ; ils ne sont qu'un groupe distinct dans la classe totale, et, avec une restriction connue d'avance, les vérités que l'on trouve à côté d'eux s'appliquent à eux.

CHAPITRE PREMIER

LE

DEGRÉ D'IMPORTANCE DU CARACTÈRE

I

Qu'est-ce donc qu'un caractère notable, et d'abord comment savoir, deux caractères étant donnés, si l'un est plus important que l'autre? Nous nous trouvons reportés par cette question dans le domaine des sciences ; car il s'agit ici des êtres en eux-mêmes, et c'est justement l'affaire des sciences que d'évaluer les caractères dont les êtres sont composés. Il nous faut faire une excursion dans l'histoire naturelle ; je ne m'en excuse pas auprès de vous ; si la matière paraît d'abord sèche et abstraite, il n'importe. La parenté qui lie l'art à la science est un honneur

pour lui comme pour elle ; c'est une gloire pour elle de fournir à la beauté ses principaux supports ; c'est une gloire pour lui que d'appuyer ses plus hautes constructions sur la vérité.

Il y a cent ans environ que les sciences naturelles ont découvert la règle d'évaluation que nous allons leur emprunter ; c'est le *principe de subordination des caractères ;* toutes les classifications de la botanique et de la zoologie ont été construites d'après lui, et son importance a été prouvée par des découvertes aussi inattendues que profondes. Dans une plante et dans un animal, certains caractères ont été reconnus comme plus importants que les autres ; ce sont les *moins variables ;* à ce titre, ils possèdent une force plus grande que celle des autres ; car ils résistent mieux à l'attaque de toutes les circonstances intérieures ou extérieures qui peuvent les défaire ou les altérer. — Par exemple, dans une plante, la taille et la grandeur sont moins importantes que la structure ; car à l'intérieur, certains caractères accessoires, à l'extérieur, certaines conditions accessoires font varier la grandeur et la taille sans altérer la struc-

ture. Le pois qui rampe à terre et l'acacia qu monte dans l'air sont des légumineuses très-voisines ; une tige de blé haute de trois pieds et un bambou haut de trente pieds sont des graminées parentes ; la fougère, si petite en nos climats, devient un grand arbre sous les tropiques. — Pareillement encore, dans un vertébré, le nombre, la disposition et l'emploi des membres sont moins importants que la possession des mamelles. Il pourra être aquatique, terrestre, aérien, subir tous les changements que comporte le changement d'habitation, sans que pour cela la structure qui le rend capable d'allaiter soit altérée ou détruite. La chauve-souris et la baleine sont des mammifères comme le chien, le cheval et l'homme. Les puissances formatrices qui ont effilé les membres de la chauve-souris et changé ses mains en ailes, qui ont soudé, raccourci et presque effacé les membres postérieurs de la baleine, n'ont point eu de prise chez l'une ni chez l'autre sur l'organe qui donne au petit son aliment, et le mammifère volant comme le mammifère nageant restent frères du mammifère qui marche.

— Il en est ainsi dans toute l'échelle des êtres et sur toute l'échelle des caractères. Telle disposition organique est un poids plus lourd que les forces capables d'ébranler des poids moindres ne parviennent pas à ébranler.

Par suite, lorsqu'une de ces masses s'ébranle, elle entraîne avec soi des masses proportionnées. En d'autres termes, un caractère amène et emmène avec lui des caractères d'autant plus invariables et plus importants qu'il est plus variable et plus important lui-même. Par exemple, la présence de l'aile, étant un caractère fort subordonné, n'entraîne avec soi que des modifications légères, et reste sans effet sur la structure générale. Des animaux de classe différente peuvent avoir des ailes; à côté des oiseaux sont des mammifères ailés comme la chauve-souris, des lézards ailés comme l'ancien ptérodactyle, des poissons volants comme les exocets. Même, la disposition qui rend un animal propre au vol est de si petite conséquence, qu'elle se rencontre jusque dans des embranchements différents; non-seulement plusieurs vertébrés, mais encore beaucoup d'articulés ont

des ailes ; et, d'autre part, cette faculté est si peu importante, que tour à tour elle manque et se montre dans la même classe; cinq familles d'insectes volent, et la dernière, celle des aptères, ne vole pas. — Au contraire, la présence des mamelles étant un caractère fort important, entraîne avec soi des modifications considérables et détermine dans ses principaux traits la structure de l'animal. Tous les mammifères appartiennent au même embranchement ; on est forcément vertébré dès que l'on est mammifère. Bien plus, la présence des mamelles amène toujours avec soi la circulation double, la viviparité, la circonscription des poumons par une plèvre, ce qui exclut tous les autres vertébrés, oiseaux, reptiles, amphibies et poissons. En général, lisez le nom d'une classe, d'une famille, d'une division quelconque des êtres naturels ; ce nom qui exprime le caractère essentiel vous montre la disposition organique qu'on a choisie comme signe. Lisez alors les deux ou trois lignes qui suivent : vous y trouverez énumérée une série de caractères qui sont pour le premier des compagnons inséparables, et dont

l'importance et le nombre mesurent la grandeur des masses qui viennent et s'en vont avec lui.

Si maintenant on cherche la raison qui donne à certains caractères une importance et une invariabilité supérieures, on la trouve d'ordinaire dans la considération suivante : dans un être vivant, il y a deux parties, les éléments et l'agencement ; l'agencement est ultérieur, les éléments sont primitifs ; on peut bouleverser l'agencement sans altérer les éléments : on ne peut altérer les éléments sans bouleverser l'agencement. On doit donc distinguer deux sortes de caractères, les uns profonds, intimes, originels, fondamentaux, ce sont ceux des éléments ou matériaux ; les autres superficiels, extérieurs, dérivés, superposés, ce sont ceux de l'agencement ou arrangement. Tel est le principe de la plus féconde théorie des sciences naturelles, celle des analogues, par laquelle Geoffroy Saint-Hilaire a expliqué la structure des animaux et Gœthe la structure des plantes. Dans le squelette d'un animal, il faut démêler deux couches de caractères, l'une qui comprend les pièces anatomiques et leurs connexions,

l'autre qui comprend leurs élongations, leurs raccourcissements, leurs soudures et leur adaptation à tel ou tel emploi. La première est primitive, la seconde est dérivée ; les mêmes articles avec les mêmes rapports se retrouvent dans le bras de l'homme, dans l'aile de la chauve-souris, dans le membre à colonne du cheval, dans la patte du chat, dans la nageoire de la baleine ; ailleurs, chez l'orvet, chez le boa, des pièces devenues inutiles subsistent à l'état de vestiges, et ces rudiments conservés, comme cette unité de plan maintenue, témoignent de forces élémentaires que toutes les transformations ultérieures n'ont pu abolir. — De la même façon on a constaté que, primitivement et par leur fonds, toutes les parties de la fleur sont des feuilles, et cette distinction de deux natures, l'une essentielle, l'autre accessoire, a expliqué des avortements, des monstruosités, des analogies aussi nombreuses qu'obscures, en opposant la trame intime du tissu vivant aux plis, aux sutures et aux broderies qui viennent la diversifier et la masquer. — De ces découvertes partielles est sortie une règle générale; c'est que,

pour démêler le caractère le plus important, il faut considérer l'être à son origine ou dans ses matériaux, l'observer sous sa forme la plus simple, comme on le fait en embryogénie, ou noter les caractères distinctifs qui sont communs à ses éléments, comme on le fait dans l'anatomie et la physiologie générale. En effet, c'est d'après les caractères fournis par l'embryon, ou d'après le mode de développement commun à toutes les parties, que l'on ordonne aujourd'hui l'immense armée des plantes; ces deux caractères sont d'une importance si haute, qu'ils s'entraînent mutuellement l'un l'autre et contribuent tous deux à établir la même classification. Selon que l'embryon est muni ou non de petites feuilles primitives, selon qu'il possède une ou deux de ces feuilles, il entre dans l'un des trois embranchements du règne végétal. S'il a deux de ces feuilles, sa tige est formée de couches concentriques et plus dure au centre qu'à la circonférence, sa racine est fournie par l'axe primaire, ses verticilles floraux se composent presque toujours de deux ou cinq pièces ou de leurs multiples. S'il n'a qu'une de ces feuilles, sa

tige est formée de faisceaux disséminés et se trouve plus molle au centre qu'à la circonférence, sa racine est fournie par des axes secondaires, ses verticilles floraux se composent presque toujours de trois pièces ou de leurs multiples. — Des correspondances aussi générales et aussi stables se rencontrent dans le règne animal, et la conclusion qu'au bout de leur travail les sciences naturelles lèguent aux sciences morales, c'est que les caractères sont plus ou moins importants selon qu'ils sont des forces plus ou moins grandes, c'est que l'on trouve la mesure de leur force dans le degré de leur résistance à l'attaque, c'est que partant leur invariabilité plus ou moins grande leur assigne dans la hiérarchie leur place plus ou moins haute, c'est qu'enfin leur invariabilité est d'autant plus grande qu'ils constituent dans l'être une couche plus profonde et appartiennent, non à son agencement, mais à ses éléments.

II

Appliquons ce principe à l'homme, d'abord à l'homme moral et aux arts qui le prennent pour objet, c'est à dire à la musique dramatique, au roman, au théâtre, à l'épopée et, en général, à la littérature. Quel est ici l'ordre d'importance des caractères, et comment constater leurs divers degrés de variabilité ? L'histoire nous fournit un moyen très-sûr et très-simple ; car les événements, en travaillant sur l'homme, altèrent en des proportions diverses les diverses couches d'idées et de sentiments qu'on remarque en lui. Le temps gratte et creuse sur nous comme un piocheur sur le sol, et manifeste ainsi notre géologie morale ; sous son effort, nos terrains superposés s'en vont tour à tour, les uns plus vite et les autres plus lentement. Ses premiers coups de bêche raclent aisément un terrain meuble, une sorte d'alluvion molle et tout extérieure ; viennent ensuite des gravois mieux

collés, des sables plus épais qui, pour disparaître, exigent un travail plus long. Plus bas s'étendent des calcaires, des marbres, des schistes étagés, tous résistants et compactes; il faut des âges entiers de labeur continu, de tranchées profondes, d'explosions multipliées pour en venir à bout. Plus bas encore s'enfonce en des lointains indéfinis le granit primitif, support du reste, et, si puissante que soit l'attaque des siècles, elle ne parvient pas à l'enlever tout entier.

A la surface de l'homme sont des mœurs, des idées, un genre d'esprit qui durent trois ou quatre ans; ce sont ceux de la mode et du moment. Un voyageur qui est allé en Amérique ou en Chine ne retrouve plus le même Paris qu'il avait quitté. Il se sent provincial et dépaysé; la plaisanterie a changé d'allures; le vocabulaire des clubs et des petits théâtres est différent; l'élégant qui tient le haut du pavé n'a plus la même sorte d'élégance; il étale d'autres gilets et d'autres cravates: ses scandales et ses sottises font éclat dans un autre sens; son nom lui-même est nouveau; nous avons eu tour à

tour le petit-maître, l'incroyable, le mirliflor, le dandy, le lion, le gandin, le cocodès et le petit crevé. Il suffit de quelques années pour balayer et remplacer le nom et la chose ; les variations de la toilette mesurent les variations de ce genre d'esprit ; de tous les caractères de l'homme, c'est le plus superficiel et le moins stable. — Au-dessous s'étend une couche de caractères un peu plus solides ; elle dure vingt, trente, quarante ans, environ une demi-période historique. Nous venons d'en voir finir une, celle qui eut son centre aux alentours de 1830. Vous en trouverez le personnage régnant dans l'*Antony* d'Alexandre Dumas, dans les jeunes premiers du théâtre de Victor Hugo, dans les souvenirs et les récits de vos oncles et de vos pères. Il s'agit de l'homme à grandes passions et à rêves sombres, enthousiaste et lyrique, politique et révolté, humanitaire et novateur, volontiers poitrinaire, d'apparence fatale, avec ces gilets tragiques et cette chevelure à grand effet que montrent les estampes de Dévéria ; aujourd'hui il nous semble à la fois emphatique et naïf, mais nous ne pouvons nous empêcher de le trouver

ardent et généreux. En somme, c'est le plébéien de race neuve, richement doué de facultés et de désirs, qui, pour la première fois arrivé aux sommets du monde, étale avec fracas le trouble de son esprit et de son cœur. Ses sentiments et ses idées sont ceux d'une génération entière ; c'est pourquoi il faut laisser passer une génération pour les voir disparaître. Telle est la seconde couche, et le temps que l'histoire met à l'emporter vous montre le degré de son importance en vous montrant le degré de sa profondeur.

Nous voici arrivés aux couches du troisième ordre, celles-ci très-vastes et très-épaisses. Les caractères qui les composent durent pendant une période historique complète, comme le moyen âge, la Renaissance, ou l'époque classique. Une même forme d'esprit règne alors pendant un ou plusieurs siècles et résiste aux frottements sourds, aux destructions violentes, à tous les coups de sape et de mine qui, pendant tout l'intervalle, l'attaquent incessamment. Nos grands-pères en ont vu disparaître une : c'est la période classique, qui a fini en politique avec la révolution de 1789, en littérature avec Delile

et M. de Fontanes, en religion avec l'apparition de Joseph de Maistre et la chute du gallicanisme. Elle avait commencé en politique avec Richelieu, en littérature avec Malherbe, en religion par cette réforme pacifique et spontanée qui, au commencement du XVIIe siècle, renouvela le catholicisme français. Elle a subsisté près de deux siècles, et on peut la reconnaître à des signes sensibles. Au costume de cavalier et de bravache que portaient les raffinés de la Renaissance, succède le véritable habit de représentation, tel qu'il le faut pour des salons et pour une cour, la perruque, les canons, la rhingrave, le vêtement aisé qui s'accommode aux gestes mesurés et variés de l'homme du monde, les étoffes de soie brodées, dorées, ornées de dentelles, la parure agréable et majestueuse, faite pour des seigneurs qui veulent briller et cependant garder leur rang. A travers des variations continues et secondaires, ce costume dure jusqu'au moment ou le pantalon, la botte républicaine et le sérieux habit noir utilitaire viennent remplacer les souliers à boucles, les bas de soie bien tirés, les jabots de dentelles,

les gilets à fleurs, et l'habit rose, bleu tendre ou vert-pomme de l'ancienne cour. Dans tout cet intervalle domine un caractère que l'Europe nous attribue encore, celui du Français poli, galant, expert dans l'art de ménager autrui, beau diseur, modelé à distance plus ou moins grande sur le courtisan de Versailles, fidèle au style noble et à toutes les convenances monarchiques de langage et de façons. Un groupe de doctrines et de sentiments s'y adjoint ou en dérive; la religion, l'État, la philosophie, l'amour, la famille, reçoivent alors l'empreinte du caractère régnant, et cet ensemble de dispositions morales constitue un des grands types que conservera toujours la mémoire humaine, parce qu'elle reconnaît en lui une des formes principales du développement humain.

Si fermes et stables que soient ces types, ils finissent. Nous voyons, depuis quatre-vingts ans, le Français, engagé dans le régime démocratique, perdre une portion de sa politesse, la plus grande partie de sa galanterie, échauffer, diversifier et altérer son style, entendre d'une façon nouvelle tous les grands intérêts de la

société et de l'esprit. Un peuple, dans le cours de sa longue vie, traverse plusieurs renouvellements semblables, et pourtant il reste lui-même, non-seulement par la continuité des générations qui le composent, mais encore par la persistance du caractère qui le fonde. En cela consiste la couche primitive ; par-dessous les puissantes assises que les périodes historiques emportent, plonge et s'étend une assise bien plus puissante que les périodes historiques n'emportent pas. Considérez tour à tour les grands peuples depuis leur apparition jusqu'à l'époque présente ; toujours vous trouverez en eux un groupe d'instincts et d'aptitudes sur lesquels les révolutions, les décadences, la civilisation, ont passé sans avoir prise. Ces aptitudes et ces instincts sont dans le sang et se transmettent avec lui ; il faut, pour les altérer, une altération du sang, c'est-à-dire une invasion, une conquête à demeure, et partant des croisements de race, ou tout au moins un changement du milieu physique, c'est-à-dire une émigration et la lente impression d'un nouveau climat ; bref, une transformation du tempérament et de la

structure corporelle. Quand dans le même pays le sang reste à peu près pur, le même fonds d'âme et d'esprit qui s'est montré dans les premiers grands-pères se retrouve dans les derniers petits-enfants. L'Achéen d'Homère, le héros disert et bavard qui, sur le champ de bataille, raconte des généalogies et des histoires à son adversaire avant de lui donner des coups de lance, est en somme le même que l'Athénien d'Euripide, philosophe, sophiste, ergoteur, qui débite en plein théâtre des sentences d'école et des plaidoiries d'agora; on le revoit plus tard dans le *Græculus* dilettante, complaisant, parasite, de la domination romaine, dans le critique bibliophile d'Alexandrie, dans le théologien disputeur du Bas-Empire; les Jean Cantacuzène et les raisonneurs qui s'entêtaient sur la lumière incréée du mont Athos sont les vrais fils de Nestor et d'Ulysse; à travers vingt-cinq siècles de civilisation et de décadence, persiste le même don de parole, d'analyse, de dialectique et de subtilité. — Pareillement l'Anglo-Saxon, tel qu'on le démêle à travers les mœurs, les lois civiles et les vieilles poésies de l'époque barbare,

sorte de brute féroce, carnivore et militante, mais héroïque et munie des plus nobles instincts moraux et poétiques, reparaît, après les cinq cents ans de conquête normande et d'importations françaises, dans le théâtre passionné et imaginatif de la Renaissance, dans la brutalité et le dévergondage de la Restauration, dans le sombre et austère puritanisme de la Révolution, dans la fondation de la liberté politique et le triomphe de la littérature morale, dans l'énergie, l'orgueil, la tristesse, l'élévation des habitudes et des maximes qui, en Angleterre, soutiennent aujourd'hui le travailleur et le citoyen. — Regardez l'Espagnol que décrivent Strabon et les historiens latins, solitaire, hautain, indomptable, vêtu de noir, et voyez-le plus tard, au moyen âge, le même dans ses principaux traits, quoique les Wisigoths aient apporté un peu de sang nouveau dans ses veines, aussi obstiné, aussi intraitable et aussi superbe, acculé à la mer par les Maures, et regagnant pied à pied tout son pays par une croisade de huit siècles, encore exalté et roidi par la longueur et la monotonie de la lutte, fanatique et borné,

enfermé dans des mœurs d'inquisiteur et de chevalier, le même au temps du Cid, sous Philippe II, sous Charles II, dans la guerre de 1700, et dans la guerre de 1808, et dans le chaos de despotismes et d'insurrections qu'il supporte aujourd'hui. — Considérez enfin les Gaulois nos ancêtres : les Romains disaient à leur propos qu'ils se piquaient de deux choses : bravement combattre, et finement parler (1). Ce sont là, en effet, les grands dons naturels qui éclatent le plus dans nos œuvres et dans notre histoire : d'un côté, l'esprit militaire, le courage éclatant et parfois fou ; d'autre part le talent littéraire, l'agrément de la conversation et la délicatesse du style. Sitôt que notre langue est formée, au XIIe siècle, le Français gai, malin, qui veut s'amuser et amuser autrui, qui parle aisément et trop, qui sait parler aux femmes, qui aime à briller, qui s'expose par bravade et aussi par élan, très-sensible à l'idée de l'honneur, moins sensible à l'idée du devoir, apparaît dans la littérature et dans les mœurs.

(1) Duas res industriosissime persequitur gens Gallorum rem militarem et argute loqui.

Les chansons de geste et des fabliaux, le *Roman de la rose*, Charles d'Orléans, Joinville et Froissard, vous le montrent tel que vous le reverrez plus tard dans Villon, Brantôme et Rabelais, tel qu'il sera au temps de son plus grand éclat, au temps de La Fontaine, Molière et Voltaire, dans les charmants salons du XVIIIe siècle, et jusqu'au siècle de Béranger. Il en est ainsi pour chaque peuple ; il suffit de comparer une époque de son histoire à l'époque contemporaine d'une autre histoire, pour retrouver sous des altérations secondaires le fond national toujours intact et persistant.

Voilà le granit primitif ; il dure une vie de peuple, et sert d'assise aux couches successives que les périodes successives viennent déposer à la surface. — Si vous cherchiez plus bas, vous trouveriez encore des fondements plus profonds ; là sont des strates obscures et gigantesques que la linguistique commence à mettre à nu. Par-dessous les caractères de peuples sont les caractères des races. Certains traits généraux accusent de vieilles parentés entre des nations de génie différent ; les Latins, les Grecs, les Germains, les

Slaves, les Celtes, les Persans, les Hindous, sont des rejetons de la même souche ancienne; ni les migrations, ni les croisements, ni les transformations du tempérament, n'ont pu entamer en eux certaines aptitudes philosophiques et sociales, certaines manières générales de concevoir la morale, de comprendre la nature, d'exprimer la pensée. D'autre part, ces traits fondamentaux qui leur sont communs à tous ne se rencontrent pas dans une race différente, comme le Sémite et le Chinois; ceux-ci en ont d'autres et du même ordre. Les différentes races sont entre elles, au moral, comme un vertébré, un articulé, un mollusque, sont entre eux, au physique; ce sont des êtres construits sur des plans distincts et qui appartiennent à des embranchements distincts. — Enfin, au plus bas étage, se trouvent les caractères propres à toute race supérieure et capable de civilisation spontanée, c'est-à-dire douée de cette aptitude aux idées générales qui est l'apanage de l'homme et le conduit à fonder des sociétés, des religions, des philosophies et des arts; de pareilles dispositions subsistent à travers toutes les différences de

race, et les diversités physiologiques qui maîtrisnet le reste ne parviennent pas à les entamer.

Tel est l'ordre dans lequel se superposent les couches de sentiments, d'idées, d'aptitudes et d'instincts qui composent une âme humaine. Vous voyez comment, en descendant des supérieures aux inférieures, on les trouve toujours plus épaisses, et comment leur importance se mesure à leur stabilité. La règle que nous avons empruntée aux sciences naturelles trouve ici tout son emploi et se vérifie dans toutes ses suites. Car les caractères les plus stables sont, en histoire comme en histoire naturelle, les plus élémentaires, les plus intimes et les plus généraux. Dans l'individu psychologique comme dans l'individu organique, il faut distinguer les caractères primitifs et les caractères ultérieurs, les éléments qui sont primordiaux et leur agencement qui est dérivé. Or un caractère est élémentaire lorsqu'il est commun à toutes les démarches de l'intelligence : telle est l'aptitude à penser par images brusques ou par longues files d'idées exactement enchaînées ; elle n'est pas propre à certaines démarches particulières de

l'intelligence ; elle établit son empire sur toutes les provinces de la pensée humaine et exerce son action sur toutes les productions de l'esprit humain ; sitôt que l'homme raisonne, imagine et parle, elle est présente et commandante ; elle le pousse en un certain sens, elle lui barre certaines issues. Il en est ainsi des autres. Ainsi, plus un caractère est élémentaire et plus son ascendant est étendu. Mais plus son ascendant est étendu et plus il est stable. Ce sont des situations déjà fort générales et, partant, des dispositions non moins générales qui déterminent les périodes historiques et leur personnage régnant, le plébéien dévoyé et inassouvi de notre siècle, le seigneur courtisan et homme de salon de l'âge classique, le baron solitaire et indépendant du moyen âge. Ce sont des caractères bien plus intimes et tous liés au tempérament physique qui constituent les génies nationaux : en Espagne, le besoin de la sensation âpre et poignante et la détente terrible de l'imagination exaltée et concentrée ; en France, le besoin des idées nettes et contigues et la démarche aisée de la raison agile. Ce sont les dispositions

les plus élémentaires, c'est la langue munie ou dépourvue de grammaire, c'est la phrase capable ou incapable de période, c'est la pensée tantôt réduite à une sèche notion algébrique, tantôt flexible, poétique et nuancée, tantôt passionnée, âpre et d'explosion violente, qui constituent les races, le Chinois, l'Aryen et le Sémite. Ici, comme dans l'histoire naturelle, il faut regarder l'embryon de l'esprit naissant pour y démêler les traits distinctifs de l'esprit développé et complet; les caractères de l'âge primitif sont les plus significatifs de tous; d'après la structure de la langue et l'espèce des mythes, on entrevoit la forme future de la religion, de la philosophie, de la société et de l'art, comme d'après la présence, l'absence ou le nombre des cotylédons on devine l'embranchement auquel appartient la plante et les traits principaux de son type. — Vous voyez que, dans le règne humain et dans le règne animal ou végétal, le principe de subordination des caractères établit la même hiérarchie; le rang supérieur et l'importance première appartiennent aux caractères les plus stables; et si ceux-ci sont plus stables,

c'est qu'étant plus élémentaires, ils sont présents sur une plus grande surface et ne sont emportés que par une plus grande révolution.

III

A cette échelle des valeurs morales correspond, échelon par échelon, l'échelle des valeurs littéraires. Toutes choses égales d'ailleurs, selon que le caractère mis en relief par un livre est plus ou moins important, c'est-à-dire plus ou moins élémentaire et stable, ce livre est plus ou moins beau, et vous allez voir les couches de géologie morale communiquer aux œuvres littéraires qui les expriment leur degré propre de puissance et de durée.

Il y a d'abord une littérature de mode qui exprime le caractère à la mode; elle dure comme lui trois ou quatre ans, quelquefois moins; d'ordinaire elle pousse et tombe avec les feuilles de l'année : c'est la romance, la farce, la brochure, la nouvelle en vogue. Lisez,

si vous en avez le courage, un vaudeville ou une facétie de 1835, la pièce vous tombera des mains. Souvent on essaye d'en remettre une au théâtre; il y a vingt ans, elle faisait fureur; aujourd'hui les spectateurs bâillent et elle disparaît bien vite de l'affiche. Telle romance qu'on chantait sur tous les pianos est devenue ridicule; on la trouve fade et fausse; tout au plus vous la rencontrerez dans une province éloignée et arriérée; elle exprimait quelqu'un de ces sentiments éphémères qu'une faible variation des mœurs suffit pour emporter; la voilà démodée, et nous nous étonnons d'avoir pris plaisir à des sottises. C'est ainsi que, parmi les écrits innombrables qui s'étalent au jour, le temps fait son triage; avec les caractères superficiels et peu tenaces, il enlève les œuvres qui les exprimaient.

D'autres œuvres correspondent à des caractères un peu plus durables, et semblent des chefs-d'œuvre à la génération qui les lit. Telle fut cette *Astrée* célèbre que composa d'Urfé au commencement du XVIIe siècle, roman pastoral, infiniment long, encore plus fade, berceau de

feuillage et de fleurs où les hommes, lassés par les meurtres et le brigandage des guerres religieuses, vinrent écouter les soupirs et les délicatesses de Céladon. Tels furent ces romans de mademoiselle de Scudéry, *le grand Cyrus*, *la Clélie*, où la galanterie exagérée, raffinée et compassée, introduite en France par les reines espagnoles, la dissertation noble de la langue nouvelle, les subtilités du cœur et le cérémonial de la politesse s'étalèrent comme les robes majestueuses et les révérences roides de l'hôtel de Rambouillet. Quantité d'œuvres ont eu ce genre de mérite et ne sont plus aujourd'hui que des documents d'histoire : par exemple, l'*Euphues* de Lily, l'*Adone* de Marini, l'*Hudibras* de Butler, les pastorales bibliques de Gessner. Nous ne manquons point aujourd'hui de pareils écrits, mais j'aime mieux ne pas les citer ; remarquez seulement que vers 1806, « M. Esménard tenait à Paris l'état de grand homme (1) », et comptez tant d'œuvres qui ont paru sublimes au début de la révolution litté-

(1) Mot de Stendhal.

raire dont nous voyons aujourd'hui la fin : *Atala*, *le dernier Abencerrage*, *les Natchez*, et plusieurs personnages de madame de Staël et de lord Byron. A présent le premier stade de la carrière a été franchi, et, de la distance où nous sommes, nous démêlons sans peine l'emphase et l'affectation que les contemporains ne voyaient pas. La célèbre élégie de Millevoye sur la *Chute des feuilles* nous laisse aussi froids que les *Messéniennes* de Casimir Delavigne ; c'est que les deux œuvres, demi-classiques et demi-romantiques, convenaient par leur caractère mixte à une génération placée sur la frontière de deux périodes, et leur succès a eu justement la durée du caractère moral qu'elles manifestaient.

Plusieurs cas très-remarquables montrent avec une évidence parfaite comment la valeur de l'œuvre croît et décroît avec la valeur du caractère exprimé. Il semble qu'ici la nature ait, de dessein prémédité, institué l'expérience et la contre-expérience. On peut citer des écrivains qui, parmi vingt ouvrages secondaires, ont laissé un ouvrage de premier ordre. Dans l'un et l'autre cas, le talent, l'éducation, la pré-

paration, l'effort, tout était pareil; cependant, dans le premier, il est sorti du creuset une œuvre ordinaire; dans le second, un chef-d'œuvre a paru au jour. C'est que, dans le premier cas, l'écrivain n'avait exprimé que des caractères superficiels et éphémères, tandis que, dans le second, il a saisi des caractères durables et profonds. Lesage écrit douze volumes de romans imités de l'espagnol, et l'abbé Prévost vingt volumes de nouvelles tragiques ou touchantes; les curieux seuls vont les chercher, mais tout le monde a lu *Gil Blas* et *Manon Lescaut*. C'est que deux fois une chance heureuse a mis sous la main de l'artiste un type stable dont chacun retrouve les traits dans la société qui l'entoure ou dans les sentiments de son propre cœur. Gil Blas est un bourgeois muni de l'éducation classique, ayant traversé les différentes conditions de la société et fait fortune, de conscience assez large, un peu valet pendant toute sa vie, « un peu *picaro* » dans sa jeunesse, s'accommodant à la morale du monde, point du tout stoïcien, encore moins patriote, attrapant sa part du gâteau, et mor-

dant à belles dents dans le gâteau public, mais gai, sympathique, point hypocrite, capable de se juger à l'occasion, ayant des retours de probité avec un fonds d'honneur et de bonté, et finissant par la vie rangée et honnête. Un pareil caractère, moyen en toutes choses, une pareille destinée, si mélangée et traversée, se rencontrent aujourd'hui et se rencontreront demain comme au XVIII[e] siècle. —Pareillement, dans *Manon Lescaut*, la courtisane qui est bonne fille, immorale par le besoin du luxe, mais affectueuse par instinct, capable à la fin de payer d'un amour égal l'amour absolu qui pour elle a fait tous les sacrifices, est un type si visiblement durable, que George Sand dans *Léone Léoni,* et Victor Hugo dans *Marion Delorme* l'ont repris pour le mettre en scène en retournant les rôles ou en changeant le moment. — De Foë a écrit deux cents volumes et Cervantès je ne sais combien de drames et de nouvelles, l'un avec la vraisemblance de détails, la minutie, l'exactitude sèche d'un puritain homme d'affaires, l'autre avec l'invention, le brillant, l'insuffisance, la générosité d'un Espa-

gnol aventurier et chevalier : il reste de l'un *Robinson Crusoé* et de l'autre *Don Quichotte*. C'est que Robinson est d'abord le véritable Anglais, tout pétri des profonds instincts de la race encore visibles dans le matelot et le squatter de son pays, violent et roide dans ses résolutions, protestant et biblique de cœur, avec ces sourdes fermentations d'imagination et de conscience qui amènent la crise de la conversion et de la grâce, énergique, obstiné, patient, infatigable, né pour le travail, capable de défricher et de coloniser des continents ; c'est que le même personnage, outre le caractère national, offre aux yeux la plus grande épreuve de la vie humaine et l'abrégé de toute l'invention humaine, en montrant l'individu arraché à la société civilisée et contraint de retrouver par son effort solitaire tant d'arts et tant d'industries dont les bienfaits l'entourent, comme l'eau entoure un poisson, à toute heure et à son insu. — Pareillement, dans *Don Quichotte*, vous voyez d'abord l'Espagnol chevaleresque et malade d'esprit, tel que huit siècles de croisades et de rêves exagérés l'avaient fait,

mais, en outre, un des personnages éternels de l'histoire humaine, l'idéaliste héroïque, sublime, songe-creux, maigre et battu ; et tout en regard, pour fortifier l'impression, le lourdaud sensé, positiviste, vulgaire et gras. — Vous citerai-je encore un de ces personnages immortels dans lesquels une race et une époque se reconnaissent, et dont le nom devient un des mots courants de la langue, le Figaro de Beaumarchais, sorte de Gil Blas plus nerveux et plus révolutionnaire que l'autre? Et pourtant l'auteur n'était qu'un homme de talent ; il était trop pétillant d'esprit pour créer, comme Molière, des âmes vivantes, mais un jour, se peignant lui-même avec sa gaieté, ses expédients, ses irrévérences, ses reparties, son courage, sa bonté foncière, sa verve inépuisable, il a peint, sans le vouloir, le portrait du vrai Français, et son talent s'est élevé jusqu'au génie. — La contre-épreuve a été faite, et il y a des cas où le génie est descendu jusqu'au talent. Tel écrivain, qui sait dresser en pied et faire mouvoir les plus grands personnages, laisse, dans son peuple de figures, un groupe de créatures non viables qui, au

bout d'un siècle, semblent mortes ou choquantes, que le ridicule atteint, dont tout l'intérêt est pour les antiquaires et les historiens. Par exemple les amoureux de Racine sont des marquis ; pour tout caractère, ils ont de bonnes façons ; l'auteur arrangeait leurs sentiments pour ne pas déplaire aux « petits maîtres » ; il les faisait galants, entre ses mains ils devenaient des poupées de cour ; encore aujourd'hui, les étrangers, même instruits, ne peuvent supporter M. Hippolyte et M. Xipharès. — Pareillement, dans Shakespeare, les clowns n'amusent plus et les jeunes gentilshommes paraissent extravagants ; il faut être critique et curieux de profession pour se mettre au point de vue ; leurs jeux de mots rebutent, leurs métaphores sont inintelligibles : leur galimatias prétentieux est une convention du XVIe siècle comme la tirade épurée est une bienséance du XVIIe siècle. Ce sont là aussi des personnages de mode; le dehors et l'effet du moment sont si prédominants en eux que le reste disparaît. — Vous voyez, par cette double expérience, l'importance des caractères profonds et durables, puisque leur

manque rabaisse au second rang une œuvre de grand homme, et que leur présence élève l'œuvre d'un talent moindre au premier rang.

C'est pourquoi, si l'on parcourt les grandes œuvres littéraires, on trouvera que toutes manifestent un caractère profond et durable, et que leur place est d'autant plus haute que ce caractère est plus durable et plus profond. Elles sont des résumés qui présentent à l'esprit sous une forme sensible tantôt les traits principaux d'une période historique, tantôt les instincts et les facultés primordiales d'une race, tantôt quelque fragment de l'homme universel et ces forces psychologiques élémentaires qui sont les dernières raisons des événements humains. Nous n'avons pas besoin, pour nous en convaincre, de passer en revue les diverses littératures. Il vous suffira de remarquer l'emploi que l'on fait aujourd'hui des œuvres littéraires en histoire. C'est par elles que l'on supplée à l'influence des mémoires, des constitutions et des pièces diplomatiques; elles nous montrent, avec une clarté et une précision étonnantes, les sentiments des diverses époques, les instincts et

les aptitudes des diverses races, tous les grands ressorts cachés dont l'équilibre maintient les sociétés et dont le désaccord amène les révolutions. L'histoire positive et la chronologie de l'Inde ancienne sont presque nulles ; mais ses poëmes héroïques et sacrés nous restent, et nous y voyons son âme à nu, je veux dire l'espèce et l'état de son imagination, l'énormité et la liaison de ses rêves, la profondeur et le trouble de ses divinations philosophiques, le principe intérieur de sa religion et de ses institutions. — Considérez l'Espagne à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe ; si vous lisez Lazarille de Tomès et les romans picaresques, si vous étudiez le théâtre de Lope, de Calderon et des autres dramatistes, vous verrez surgir devant eux deux figures vivantes, le gueux et le cavalier, qui vous montreront toutes les misères, toutes les grandeurs et toute la folie de cette étrange civilisation. — Plus l'œuvre est belle et plus les caractères qu'elle manifeste sont intimes. On pourrait extraire de Racine tout le système de sentiments monarchiques de notre XVIIe siècle, le portrait du roi, de la reine,

des enfants de France, des courtisans nobles, des dames d'honneur et des prélats, toutes les idées maîtresses du temps, fidélité féodale, honneur chevaleresque, sujétion d'antichambre, politesse de palais, dévouement de sujet et de domestique, perfection des manières, empire et tyrannie des bienséances, délicatesses artificielles et naturelles de langage, de cœur, de christianisme et de morale, bref les habitudes et les sentiments qui composent les principaux traits de l'ancien régime. — Nos deux grandes épopées modernes, la *Divine comédie* et *Faust*, sont l'abrégé des deux grandes époques de l'histoire européenne. L'une montre la façon dont le moyen âge a envisagé la vie, l'autre la façon dont nous l'envisageons. L'une et l'autre expriment la plus haute vérité que deux esprits souverains, chacun dans leur temps, aient atteinte. Le poëme de Dante est la peinture de l'homme qui, ravi hors de ce monde éphémère, parcourt le monde surnaturel, seul définitif et subsistant; il y monte conduit par deux puissances, l'amour exalté qui est alors le roi de la vie humaine et la théologie exacte qui est alors la reine de la

pensée spéculative; son rêve, tour à tour horrible et sublime, est l'hallucination mystique qui semble alors l'état parfait de l'esprit humain. Le poëme de Gœthe est la peinture de l'homme qui, promené à travers la science et la vie, s'y meurtrit, s'en dégoûte, erre et tâtonne, s'établit enfin avec résignation dans l'action pratique, sans que jamais, parmi tant d'expériences douloureuses et de curiosités inassouvies, il cesse d'entrevoir, sous son voile légendaire, ce royaume supérieur des formes idéales et des forces incorporelles, au seuil duquel la pensée s'arrête, et que les divinations du cœur peuvent seules pénétrer. — Entre tant d'œuvres accomplies qui manifestent le caractère essentiel d'une époque ou d'une race, il en est qui, par une rencontre rare, expriment en outre quelque sentiment, quelque type commun à presque tous les groupes de l'humanité ; tels sont les *Psaumes* hébreux, qui mettent l'homme monothéiste en face du Dieu tout-puissant, roi et justicier ; l'*Imitation*, qui montre l'entretien de l'âme tendre avec le Dieu affectueux et consolateur ; les poëmes d'Homère et les *Dialogues*

de Platon, qui représentent la jeunesse héroïque de l'homme agissant ou la charmante adolescence de l'homme pensant; presque toute cette littérature grecque, qui eut le privilége de représenter les sentiments sains et simples; Shakespeare enfin, le plus grand des créateurs d'âmes, le plus profond des observateurs de l'homme, le plus clairvoyant de tous ceux qui ont compris le mécanisme des passions humaines, les fermentations sourdes et les explosions violentes de la cervelle imaginative, les détraquements imprévus de l'équilibre intérieur, les tyrannies de la chair et du sang, les fatalités du caractère et les causes obscures de notre folie ou de notre raison. *Don Quichotte*, *Candide*, *Robinson Crusoé* sont des livres d'une portée pareille. Les œuvres de cette espèce survivent au siècle et au peuple qui les ont produites. Elles débordent au delà des limites ordinaires du temps et de l'espace; partout où se trouve un esprit qui pense, elles sont comprises; leur popularité est indestructible et leur durée indéfinie. Dernière preuve de la correspondance qui lie les valeurs morales aux va-

leurs littéraires, et du principe qui ordonne les œuvres d'art au-dessous ou au-dessus les unes des autres suivant l'importance, la stabilité, la profondeur du caractère historique ou psychologique qu'elles ont exprimé.

IV

Il nous reste à construire une échelle semblable pour l'homme physique et pour les arts qui le représentent, j'entends la sculpture et notamment la peinture; selon la même méthode, nous chercherons d'abord quels sont, dans l'homme physique, les caractères les plus stables, puisque ce sont les plus importants.

Il est clair d'abord que l'habit à la mode est un caractère fort secondaire; il change tous les deux ans, ou tout au moins tous les dix ans Il en est de même du vêtement pris en général; c'est un dehors et un décor; on peut l'ôter en un tour de main; l'essentiel, dans le corps

vivant, c'est le corps vivant lui-même; le reste est accessoire et artificiel. — D'autres caractères qui, cette fois, appartiennent au corps lui-même, sont aussi d'importance médiocre; ce sont les particularités de profession et de métier. Un forgeron a d'autres bras qu'un avocat; un officier marche autrement qu'un prêtre; un villageois qui travaille tout le jour au soleil a d'autres muscles, une autre couleur de peau, une autre courbure d'échine, un autre plissement de front, une autre allure qu'un homme de la ville, enfermé dans ses salons ou dans ses bureaux. Sans doute ces caractères ont une certaine solidité; l'homme les garde toute sa vie; une fois contracté, le pli persiste; mais un accident très-léger a suffi pour les produire et un autre accident non moins léger eût suffi pour les ôter. Ils ont pour unique cause un hasard de naissance et d'éducation; changez l'homme de condition et de milieu, vous trouverez en lui des particularités contraires; le citadin élevé en paysan aura la tournure d'un paysan, et le paysan élevé en citadin la tournure d'un citadin. La marque d'origine qui subsistera après

trente ans d'éducation ne sera visible, si elle subsiste, qu'au psychologue et au moraliste; le corps n'en gardera que des traits imperceptibles, et les caractères intimes et stables, qui sont son essence, composent nue couche bien plus profonde, que ces causes passagères n'atteignent pas.

D'autres influences qui sont prépondérantes sur l'âme ne laissent qu'une faible empreinte sur le corps; je veux parler des époques historiques. Le système des idées et des sentiments qui occupaient une tête humaine sous Louis XIV était tout autre qu'aujourd'hui, mais la charpente corporelle ne différait guère; tout au plus, en consultant les portraits, les statues et les estampes, vous pouvez découvrir alors une habitude plus grande des attitudes mesurées et nobles. Ce qui varie le plus, c'est le visage; une figure de la Renaissance, telle que nous la voyons dans les portraits du Bronzino ou de Van Dyck, est plus énergique et plus simple qu'une figure moderne; depuis trois siècles, la multitude des idées nuancées et changeantes dont nous sommes remplis, la complication de

nos goûts, l'inquiétude fiévreuse de la pensée, l'exagération de la vie cérébrale, la tyrannie du travail continu, ont affiné, troublé et tourmenté l'expression et le regard. Enfin, si l'on prend des périodes longues, on pourra découvrir une certaine altération de la tête elle-même; les physiologistes qui ont mesuré des crânes du XIIe siècle leur ont trouvé une capacité moindre qu'aux nôtres. Mais l'histoire, qui tient un registre si exact des variations morales, ne constate qu'en bloc et très-imparfaitement les variations physiques. C'est que la même altération de l'animal humain, énorme au moral, est très-mince au physique; une imperceptible modification du cerveau fait un fou, un imbécile ou un homme de génie; une révolution sociale qui, au bout de deux ou trois siècles, renouvelle tous les ressorts de l'esprit et de la volonté, ne fait qu'effleurer les organes, et l'histoire, qui nous fournit les moyens de subordonner les uns aux autres les caractères de l'âme, ne nous fournit pas les moyens de subordonner les uns aux autres les caractères du corps.

Il nous faut donc prendre une autre voie, et

ici encore c'est le principe de subordination des caractères qui nous conduit. Vous avez vu que lorsqu'un caractère est plus stable, c'est qu'il est plus élémentaire; sa durée a pour cause sa profondeur. Cherchons donc dans le corps vivant les caractères propres aux éléments, et pour cela rappelez-vous un modèle tel que vous en avez sous les yeux dans vos salles d'étude. Voilà un homme nu ; qu'y a-t-il de commun dans toutes les portions de cette surface animée ? Quel est l'élément qui, répété et diversifié, se retrouve à chaque fragment de l'ensemble ? — Au point de vue de la forme, c'est un os muni de tendons et revêtu de muscles, ici l'omoplate et la clavicule, là le fémur et l'os des hanches; plus haut, la colonne des vertèbres et le crâne, chacun avec ses articulations, ses creux, ses saillies, son aptitude à servir de point d'appui ou de levier, et ces torsades de chair rétractiles qui tour à tour se relâchent et se tendent pour lui communiquer ses différentes positions et ses divers mouvements. Un squelette articulé et un revêtement de muscles, tous logiquement enchaînés, superbe et savante

machine d'action et d'effort : voilà le fond de l'homme visible. Si maintenant vous tenez compte, en le considérant, des modifications que la race, le climat et le tempérament y introduisent, mollesse ou dureté des muscles, proportions diverses des parties, élancement ou rentassement de la taille et des membres, vous aurez en main toute la charpente intime du corps, telle que la saisit la sculpture ou le dessin. — Sur l'écorché s'étend une seconde enveloppe, commune aussi à toutes les parties, la peau à papilles frémissantes, vaguement bleuie par le lacis des petites veines, vaguement jaunie par l'affleurement des gaînes tendineuses, vaguement rougie par l'afflux du sang, nacrée au contact des aponévroses, tantôt lisse et tantôt striée, d'une richesse et d'une variété incomparables de tons, lumineuse dans l'ombre, toute palpitante à la lumière, trahissant par sa sensibilité nerveuse les délicatesses de la pulpe molle et le renouvellement de la chair coulante dont elle est le voile transparent. Si, outre cela, vous remarquez les diversités que la race, le climat, le tempérament y apportent ; si vous

notez comment, chez le lymphatique, le bilieux ou le sanguin, elle se trouve tantôt tendre, flasque, rosée, blanche, blafarde, tantôt ferme, consistante, ambrée, ferrugineuse, vous tiendrez le second élément de la vie visible, celui qui est le domaine du peintre et que le coloriste seul peut exprimer. Ce sont là les caractères intimes et profonds de l'homme physique, et je n'ai pas besoin de montrer qu'ils sont stables, puisqu'ils sont inséparables de l'individu vivant.

V

A cette échelle de valeurs physiques correspond, échelon par échelon, une échelle de valeurs plastiques. Toutes choses égales d'ailleurs, selon que le caractère mis en lumière par un tableau ou une statue est plus ou moins important, ce tableau et cette statue sont plus ou moins beaux. C'est pourquoi au plus bas rang vous trouvez ces dessins, ces aquarelles, ces pastels, ces statuettes qui, dans l'homme,

peignent non pas l'homme, mais le vêtement, surtout le vêtement du jour. Les *Revues* illustrées en sont pleines; ce sont presque des gravures de mode; le costume s'y étale dans toutes ses exagérations : tailles de guêpe, jupes monstrueuses, coiffures surchargées et fantastiques; l'artiste ne tient pas compte de la déformation du corps humain; ce qui lui plaît, c'est l'élégance du moment, le luisant des étoffes, la correction des gants, la perfection du chignon. A côté des journalistes de la plume, il est le journaliste du crayon; il peut avoir beaucoup de talent et d'esprit, mais il ne s'adresse qu'à un goût passager; dans vingt ans ses habits seront démodés. Beaucoup d'esquisses de ce genre qui, en 1830, étaient vivantes, ne sont plus aujourd'hui qu'historiques ou grotesques. Nombre de portraits, dans nos expositions annuelles, ne sont que le portrait d'une robe, et, à côté des peintres de l'homme, il y a les peintres de la moire antique et du satin.

D'autres peintres, quoique supérieurs à ceux-ci, restent encore sur les degrés inférieurs de l'art; ou plutôt ils ont du talent à côté de leur

art; ce sont des observateurs dépaysés, nés pour faire des romans et des études de mœurs, et qui, au lieu d'une plume, ont un pinceau à la main. Ce qui les frappe, ce sont les particularités de métier, de profession, d'éducation, l'empreinte du vice ou de la vertu, de la passion ou de l'habitude : Hogarth, Wilkie, Mulready, et quantité de peintres anglais ont eu ce don si peu pittoresque et si littéraire. Dans l'homme physique, ils ne voient que l'homme moral; chez eux la couleur, le dessin, la vérité et la beauté du corps vivant sont subordonnés. Il s'agit pour eux, de représenter avec des formes, des attitudes et des couleurs, tantôt la frivolité d'une dame à la mode, tantôt la douleur honnête d'un vieil intendant, tantôt l'avilissement d'un joueur, vingt petits drames ou comédies de la vie réelle, tous instructifs ou divertissants, presque tous destinés à inspirer de bons sentiments ou à corriger des travers. A proprement parler, ils ne peignent que des âmes, des esprits, des émotions ; ils appuient si fort de ce côté, qu'ils outrent ou roidissent la forme; maintes fois leurs tableaux sont des caricatures,

et toujours ce sont des illustrations, les illustrations d'une idylle de village ou d'un roman d'intérieur que Burns, Fielding ou Dickens auraient dû écrire. Les mêmes préoccupations les suivent quand ils traitent des sujets historiques ; ils les traitent non en peintres, mais en historiens, pour montrer les sentiments moraux d'un personnage et d'une époque, le regard de lady Russell qui voit son mari condamné à mort recevoir pieusement l'hostie, le désespoir d'Édith au cou de cygne qui retrouve Harold parmi les morts d'Hastings. Composée de renseignements archéologiques et de documents psychologiques, leur œuvre ne s'adresse qu'à des archéologues et à des psychologues, ou du moins à des curieux et à des philosophes. Tout au plus elle fait l'office d'une satire ou d'un drame ; le spectateur est tenté de rire ou de pleurer comme au cinquième acte d'une pièce de théâtre. Mais visiblement, il n'y a là qu'un genre excentrique ; c'est un empiétement de la peinture sur la littérature, ou plutôt une invasion de la littérature dans la peinture. Nos artistes de 1830, Delaroche au premier rang,

sont tombés, quoique moins gravement, dans la même erreur. La beauté d'une œuvre plastique est avant tout plastique, et toujours un art s'abaisse quand, laissant de côté les moyens d'intéresser qui lui sont propres, il emprunte ceux d'un autre art.

J'arrive au grand exemple qui réunit en lui tous les autres : il s'agit de l'histoire générale de la peinture, et d'abord de la peinture italienne que je vous expose depuis trois ans. Une suite d'épreuves et de contre-épreuves y montrent, pendant cinq cents années, l'importance pittoresque du caractère que la théorie pose comme l'essence de l'homme physique. A un certain moment, l'animal humain, la charpente osseuse revêtue de muscles, la chair et la peau colorées et sensibles ont été comprises et aimées pour elles-mêmes et au-dessus du reste : c'est la grande époque ; les œuvres, qu'elle nous a laissées, passent, au jugement de tous, pour les plus belles ; toutes les écoles y vont chercher des modèles et des enseignements. A d'autres époques, le sentiment du corps est tantôt insuffisant, tantôt mêlé d'autres préoccupations, su-

bordonné à d'autres préférences : ce sont les époques d'enfance, d'altération ou de décadence ; si bien doués que soient les artistes, ils ne font alors que des œuvres inférieures ou secondaires ; leur talent s'applique mal, ils n'ont pas saisi ou ils ont mal saisi le caractère fondamental de l'homme visible. Ainsi partout la valeur de l'œuvre est proportionnelle à la domination de ce caractère ; avant tout, pour l'écrivain, il s'agit de faire des âmes vivantes ; avant tout, pour le sculpteur et le peintre, il s'agit de faire des corps vivants. C'est d'après ce principe que vous avez vu se classer les périodes successives de l'art. De Cimabué à Masaccio, le peintre ignore la perspective, le modelé, l'anatomie ; il n'entrevoit le corps palpable et solide qu'à travers un voile ; la consistance, la vitalité, la structure active, les muscles agissants du tronc et des membres ne l'intéressent pas ; les personnages chez lui sont des contours et des ombres d'hommes, parfois des âmes glorifiées et incorporelles. Le sentiment religieux prime l'instinct plastique ; il figure aux yeux des symboles théologiques chez

Taddeo Gaddi, des moralités chez Orcagna, des visions séraphiques chez Beato Angelico. Le peintre, arrêté par l'esprit du moyen âge, demeure et tâtonne longtemps à la porte du grand art. — Quand il y entre, c'est par la découverte de la perspective, par la recherche du relief, par l'étude de l'anatomie, par l'emploi de l'huile, avec Paolo Uccello, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Antonio Pollaiolo, Verocchio, Ghirlandajo, Antonello de Messine, presque tous élevés dans une boutique d'orfèvre, amis ou successeurs de Donatello, Ghiberti et des autres grands sculpteurs du temps, tous passionnés pour l'étude du corps humain, tous admirateurs païens des muscles et de l'énergie animale, si pénétrés par le sentiment de la vie physique que leurs œuvres, quoique frustes, roides et entachées d'imitation littérale, leur assignent une place unique, et aujourd'hui encore gardent tout leur prix. Les maîtres qui les ont surpassés n'ont fait que développer leur principe ; la glorieuse école de la renaissance florentine les reconnaît pour les fondateurs. Andrea del Sarto, Fra Bartholomeo, Michel-Ange, sont leurs élèves ;

Raphaël est venu étudier chez eux, et la moitié de son génie leur appartient. Là est le centre de l'art italien et du grand art. L'idée maîtresse de tous ces maîtres est celle du corps vivant, sain, énergique, actif, doué de toutes les aptitudes athlétiques et animales. « Le point » important dans l'art du dessin, dit Cellini, » est de bien faire un homme et une femme » nus. » Et il parle avec enthousiasme des admirables os de la tête ; « des omoplates qui, » lorsque le bras fait un effort, dessinent des » traits d'un magnifique effet ; des cinq fausses » côtes qui lorsque le torse se penche en avant » ou en arrière, forment autour du nombril » des creux et des reliefs merveilleux. » « Tu » dessineras alors l'os qui est placé entre les » deux hanches, il est très-beau et s'appelle » croupion et sacrum. » Un des élèves de Verocchio, Nanni Grosso, mourant à l'hôpital, refusa un crucifix ordinaire qu'on lui présentait et s'en fit apporter un de Donatello, disant que « sinon » il mourrait désespéré, tant lui déplaisaient les » ouvrages mal faits de son art. » Luca Signorelli, ayant perdu un fils bien-aimé, fit dépouil-

ler le cadavre et en dessina minutieusement tous les muscles ; ils étaient pour lui l'essentiel de l'homme, et il imprimait dans sa mémoire ceux de son enfant. — A ce moment, un seul pas reste encore à faire pour achever l'homme physique : il faut insister davantage sur l'enveloppe de l'écorché, sur la mollesse et le ton de la peau vivante, sur la vitalité délicate et variée de la chair sensible : Corrége et les Vénitiens font ce dernier pas, et l'art s'arrête. — Désormais sa floraison est complète, le sentiment du corps humain a trouvé toute son expression. Il faiblit peu à peu ; on le voit s'amoindrir, perdre une portion de sa sincérité et de son sérieux sous Jules Romain, le Rosso, le Primatice, puis dégénérer en convention d'école, en tradition d'académie, en recette d'atelier. A partir de ce moment, malgré la bonne volonté studieuse des Carrache, l'art s'altère ; il devient moins plastique et plus littéraire. Les trois Carrache, leurs élèves ou leurs successeurs, Dominiquin, Guide, Guerchin, le Baroche, cherchent les effets dramatiques, les martyres sanglants, les scènes attendrissantes, les expressions sentimentales. Les

fadeurs du sigisbéisme et de la dévotion se mêlent aux réminiscences du style héroïque. Sur des corps athlétiques et des musculatures agitées, vous voyez des têtes gracieuses et des sourires béats. Les airs et les mièvreries du monde percent dans les Madones rêveuses, dans les jolies Hérodiades, dans les séduisantes Madeleines que commande le goût du jour. La peinture, qui décline, essaye de rendre les nuances que l'opéra naissant va exprimer. L'Albane est un peintre de boudoir; Dolci, Cigoli, Sassoferrato sont des âmes délicates, presque modernes. Avec Pietro de Cortone et Luca Giordano, les grandes scènes de la légende chrétienne ou païenne se changent en agréables mascarades de salon; l'artiste n'est plus qu'un improvisateur brillant, amusant, à la mode, et la peinture finit en même temps que la musique commence, quand l'attention humaine cesse de considérer les énergies du corps pour se tourner vers les émotions du cœur.

Si, maintenant, vous regardez les grandes écoles étrangères, vous trouverez que leur floraison et leur excellence ont eu pour condi-

tions la domination du même caractère, et que le même sentiment de la vie physique a suscité, au-delà des monts et en Italie, les chefs-d'œuvre de l'art. Ce qui distingue les écoles entre elles, c'est que chacune représente un tempérament, le tempérament de son climat et de son pays. Le génie des maîtres consiste à faire une race de corps; à ce titre, ils sont physiologistes comme les écrivains sont psychologues; ils montrent toutes les conséquences et toutes les variétés du tempérament bilieux, lymphatique, nerveux ou sanguin, comme les grands romanciers et les grands dramatistes montrent tous les contre-coups et toutes les diversités de l'âme imaginative, raisonneuse, civilisée ou inculte. Vous avez vu chez les artistes florentins le type allongé, élancé, musculeux, aux instincts nobles, aux aptitudes gymnastiques, tel qu'il peut se dégager dans une race sobre, élégante, active, d'esprit fin, et dans un pays sec. Je vous ai montré dans les artistes vénitiens les formes arrondies, onduleuses et régulièrement épanouies, la chair ample et blanche, les cheveux roux ou blonds, le type

sensuel, spirituel, heureux, tel qu'il peut se dégager dans un pays lumineux et humide, parmi des Italiens que leur climat rapproche des Flamands, et qui sont poëtes en matière de volupté. Vous pouvez voir dans Rubens le Germain blanc ou blafard, rosé ou rougeaud, lymphatique, sanguin, carnassier, grand mangeur, l'homme de la contrée septentrionale et aquatique, grandement taillé, mais non dégrossi ; de forme irrégulière et débordante, plantureux de chair, brutal et débridé d'instincts, dont la pulpe flasque rougit subitement par l'afflux des émotions, s'altère aisément au contact des intempéries et se défait horriblement sous la main de la mort. Les peintres espagnols mettront devant vos yeux le type de leur race, l'animal sec, nerveux, aux muscles fermes, durci par la bise de ses sierras et la brûlure de son soleil, tenace et indomptable, tout bouillonnant de passions comprimées, tout ardent d'un feu intérieur, noir, austère et séché, parmi des tons heurtés d'étoffes sombres et de fumées charbonneuses qui tout d'un coup s'entr'ouvrent pour laisser voir un rose délicieux, une pourpre

vive de jeunesse, de beauté, d'amour, d'enthousiasme, épanouie sur des joues en fleur. Plus l'artiste est grand, plus il manifeste profondément le tempérament de sa race; sans s'en douter, il fournit comme le poëte les plus fructueux documents à l'histoire; il extrait et amplifie l'essentiel de l'être physique, comme l'autre extrait et amplifie l'essentiel de l'être moral, et l'historien démêle par les tableaux la structure et les instincts corporels d'un peuple, comme il démêle par les lettres la structure et les aptitudes spirituelles d'une civilisation.

VI

La concordance est donc complète, et les caractères apportent avec eux dans l'œuvre d'art la valeur qu'ils ont déjà dans la nature. Selon qu'ils possèdent par eux-mêmes une valeur plus ou moins grande, ils communiquent à l'œuvre une valeur plus ou moins grande. Quand ils traversent l'intelligence de l'écrivain ou de l'ar-

tiste pour passer du monde réel dans le monde idéal, ils ne perdent rien de ce qu'ils sont; ils se retrouvent après le voyage les mêmes qu'avant le voyage; ils sont comme auparavant des forces plus ou moins grandes, plus ou moins résistantes à l'attaque, capables d'effets plus ou moins vastes et profonds. On comprend maintenant pourquoi la hiérarchie des œuvres d'art répète leur hiérarchie. Au sommet de la nature sont des puissances souveraines qui maîtrisent les autres; au sommet de l'art sont des chefs-d'œuvre qui dépassent les autres; les deux cimes sont de niveau et les puissances souveraines de la nature s'expriment par les chefs-d'œuvre de l'art.

CHAPITRE II

LE

DEGRÉ DE BIENFAISANCE DU CARACTÈRE

Il est un second point de vue auquel on doit comparer les caractères. Ils sont des forces naturelles, et à ce titre ils peuvent être évalués de deux façons : on peut considérer une force d'abord par rapport aux autres, ensuite par rapport à elle-même. Considérée par rapport aux autres, elle est plus grande lorsqu'elle leur résiste et les annule. Considérée par rapport à elle-même, elle est plus grande lorsque le cours de ses effets la conduit, non pas à s'annuler, mais à s'accroître. Elle trouve ainsi deux mesures parce qu'elle est soumise à deux épreuves, d'abord en subissant l'effet des autres forces,

ensuite en subissant son propre effet. Un premier examen nous a montré la première épreuve, et le rang plus ou moins haut que reçoivent les caractères, selon qu'ils sont plus ou moins durables, et que, livrés à l'attaque des mêmes causes destructives, ils subsistent plus intacts et plus longtemps. Un second examen va nous montrer la seconde épreuve, et la place plus ou moins élevée qu'obtiennent les caractères, suivant que, livrés à eux-mêmes, ils aboutissent plus ou moins complétement à leur anéantissement ou à leur développement propre, par l'anéantissement ou le développement de l'individu et du groupe dans lequel ils sont compris. Dans le premier cas, nous sommes descendus, degré par degré, vers ces puissances élémentaires qui sont le principe de la nature, et vous avez vu la parenté de l'art avec la science. Dans le second cas, nous monterons, degré par degré, vers ces formes supérieures qui sont le but de la nature, et vous verrez la parenté de l'art avec la morale. Nous avons considéré les caractères selon qu'ils sont plus ou moins *importants*; nous allons considérer les

caractères selon qu'ils sont plus ou moins *bienfaisants*.

I

Commençons par l'homme moral et par les œuvres d'art qui l'expriment. Il est manifeste que les caractères dont il est doué sont plus ou moins bienfaisants, ou malfaisants, ou mixtes. Nous voyons tous les jours des individus et des sociétés prospérer, accroître leur puissance, échouer dans leurs entreprises, se ruiner, périr; et chaque fois, si l'on prend leur vie en bloc, on trouve que leur chute s'explique par quelque vice de structure générale, par l'exagération d'une tendance, par la disproportion d'une situation et d'une aptitude, de même que leur succès a pour cause la stabilité de l'équilibre intime, la modération d'une convoitise ou l'énergie d'une faculté. Dans le courant tempêtueux de la vie, les caractères sont des poids ou des flotteurs qui tantôt nous font couler à fond,

tantôt nous maintiennent à la surface. Ainsi s'établit une seconde échelle ; les caractères s'y classent selon qu'ils nous sont plus ou moins nuisibles ou salutaires, par la grandeur de la difficulté ou de l'aide qu'ils introduisent dans notre vie pour la détruire ou la conserver.

Il s'agit donc de vivre, et pour l'individu la vie a deux directions principales : ou il connaît, ou il agit ; c'est pourquoi on peut distinguer en lui deux facultés principales, l'intelligence et la volonté. D'où il suit que tous les caractères de la volonté et de l'intelligence qui aident l'homme dans l'action et la connaissance sont bienfaisants, et les contraires malfaisants. Dans le philosophe et le savant, c'est l'observation et la mémoire exactes du détail jointes à la prompte divination des lois générales et à la prudence méticuleuse qui soumet toute supposition au contrôle des vérifications prolongées et méthodiques. Dans l'homme d'État et l'homme d'affaires, c'est un tact de pilote toujours en alerte et toujours sûr, c'est la ténacité du bon sens, c'est l'accommodation incessante de l'esprit aux variations des choses, c'est une sorte de balance

intérieure prête à mesurer toutes les forces circonvoisines, c'est une imagination limitée et réduite aux inventions pratiques, c'est l'instinct imperturbable du possible et du réel. Dans l'artiste, c'est la sensibilité délicate, la sympathie vibrante, la reproduction intérieure et involontaire des choses, la subite et originale compréhension de leur caractère dominant avec la génération spontanée de toutes les harmonies environnantes. Vous trouveriez pour chaque espèce d'œuvre intellectuelle un groupe de dispositions analogues et distinctes. Ce sont là autant de forces qui conduisent l'homme à son but, et il est clair que chacune dans son domaine est bienfaisante, puisque son altération, son insuffisance ou son absence imposent à ce domaine la sécheresse et la stérilité. — Pareillement, et dans le même sens, la volonté est une puissance, et considérée en soi, elle est un bien. On admire la fixité de la résolution qui, une fois prise, persiste invincible au choc aigu de la douleur physique, à la longue obsession de la douleur morale, au trouble des ébranlements subits, à l'attrait des séductions choisies,

à toutes les diversités de l'épreuve qui, par la violence ou la douceur, par le bouleversement de l'esprit ou par l'affaiblissement du corps, essaye de la renverser. Quel que soit son soutien, extase des martyrs, raison des stoïciens, insensibilité des sauvages, opiniâtreté native ou orgueil acquis, elle est belle, et non-seulement toutes les portions de l'intelligence, lucidité, génie, esprit, raison, tact, finesse, mais encore toutes les portions de la volonté, courage, initiative, activité, fermeté, sang-froid, sont les fragments de l'homme idéal que nous cherchons maintenant à construire, parce qu'elles sont des lignes de ce caractère bienfaisant que nous avons d'abord tracé.

Il nous faut voir à présent cet homme dans son groupe. Quelle est la disposition qui rendra sa vie bienfaisante pour la société dans laquelle il est compris? Nous connaissons les instruments intérieurs qui lui sont utiles; où est le ressort intérieur qui le rendra utile à autrui?

Il en est un qui est unique, c'est la faculté d'aimer; car aimer, c'est avoir pour but le bonheur d'un autre, se subordonner à lui,

s'employer et se dévouer à son bien. Vous reconnaissez là le caractère bienfaisant par excellence ; il est visiblement le premier de tous dans l'échelle que nous composons. Nous sommes touchés à son aspect, quelle que soit sa forme, générosité, humanité, douceur, tendresse, bonté native; notre sympathie s'émeut en sa présence, quel que soit son objet, soit qu'il constitue l'amour proprement dit, la donation complète d'une personne humaine à une personne de l'autre sexe et l'union de deux vies confondues en une seule, soit qu'il aboutisse aux diverses affections de famille, celle des parents et des enfants, celle du frère et de la sœur, soit qu'elle produise la forte amitié, la parfaite confiance, la fidélité mutuelle de deux hommes qui ne sont point liés entre eux par le sang. Plus son objet est vaste, plus nous le trouvons beau. C'est que sa bienfaisance s'étend avec le groupe auquel elle s'applique. C'est pourquoi dans l'histoire et dans la vie, nous réservons notre admiration la plus haute pour les dévouements qui s'emploient au service des intérêts généraux, pour le patriotisme,

tel qu'on le vit à Rome au temps d'Annibal, dans Athènes au temps de Thémistocle, en France en 1792, en Allemagne en 1813 ; pour le grand sentiment de charité universelle, qui conduisit les missionnaires boudhistes ou chrétiens chez les peuples barbares ; pour ce zèle passionné qui a soutenu tant d'inventeurs désintéressés, et suscité dans l'art, dans la science, dans la philosophie, dans la vie pratique, toutes les œuvres et toutes les institutions belles ou salutaires ; pour toutes ces vertus supérieures qui, sous le nom de probité, justice, honneur, capacité de sacrifice, subordination de soi-même à quelque haute idée d'ensemble, développent la civilisation humaine, et dont les stoïciens, Marc-Aurèle au premier rang, ont donné à la fois le précepte et l'exemple. Je n'ai pas besoin de vous montrer comment, dans l'échelle ainsi construite, les caractères occupent la place inverse. Il y a longtemps que cet ordre a été trouvé : les nobles morales de la philosophie antique l'ont établi avec une sûreté de jugement et une simplicité de méthode incomparables ; avec un bon sens tout romain, Cicéron

l'a résumé dans son traité *Des Offices*. Si les âges postérieurs y ont ajouté quelques développements, ils y ont introduit beaucoup d'erreurs ; et, dans la morale comme dans l'art, c'est toujours chez les anciens qu'il nous faut chercher nos préceptes. Les philosophes de ce temps disaient que le stoïcien conformait sa raison et son âme à celles de Jupiter (1) ; les hommes de ce temps auraient pu souhaiter que Jupiter conformât sa raison et son âme à celles du stoïcien.

II

A cette classification des valeurs morales correspond, degré par degré, une classification des valeurs littéraires. Toutes choses égales d'ailleurs, l'œuvre qui exprime un caractère bienfaisant est supérieure à l'œuvre qui exprime un caractère malfaisant. Deux œuvres étant données, si toutes deux mettent en scène, avec le

(1) Συζῆν θεοῖς.

même talent d'exécution, des forces naturelles de la même grandeur, celle qui représente un héros vaut mieux que celle qui nous représente un pleutre, et, dans cette galerie des œuvres d'art viables qui forment le musée définitif de la pensée humaine, vous allez voir s'établir, d'après notre nouveau principe, un nouvel ordre de rangs.

Aux plus bas degrés sont les types que préfèrent la littérature réaliste et le théâtre comique, je veux dire les personnages bornés, plats, sots, égoïstes, faibles et communs. En effet, ce sont ceux que présente la vie ordinaire ou qui peuvent fournir au ridicule. Nulle part vous n'en trouverez un plus complet assemblage que dans les *Scènes de la vie bourgeoise*, d'Henri Monnier. Presque tous les bons romans recrutent ainsi leurs figures secondaires : le Sancho de *Don Quichotte*, les escrocs râpés des romans picaresques, les squires, les théologiens, et les servantes de Fielding, les lairds économes et les prédicants aigres de Walter Scott, toute la population inférieure qui grouille dans la *Comédie humaine* de Balzac et dans le roman anglais

contemporain, nous en fourniront d'autres échantillons. Ces écrivains, s'étant proposés de peindre les hommes tels qu'ils sont, ont été obligés de les peindre incomplets, mélangés, inférieurs, la plupart du temps avortés dans leur caractère ou rétrécis par leur condition. Quant au théâtre comique, il suffit de citer Turcaret, Basile, Orgon, Arnolphe, Harpagon, Tartuffe, George Dandin, tous les marquis, tous les valets, tous les pédants, tous les médecins de Molière; c'est le propre du comique d'étaler aux yeux l'insuffisance humaine. Mais les grands artistes, auxquels les exigences de leur genre ou l'amour de la vérité nue ont imposé l'étude de cette triste espèce, ont couvert par deux artifices la médiocrité et la laideur des caractères qu'ils figuraient. Ou bien ils en font des accessoires et des repoussoirs qui servent à mettre en relief quelque figure principale : c'est le procédé le plus fréquent des romanciers, et vous pouvez l'étudier dans le *Don Quichotte* de Cervantes, dans *Eugénie Grandet* de Balzac, dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Ou bien ils tournent nos sympathies

contre le personnage : ils le font tomber de mésaventure en mésaventure, ils excitent contre lui le rire désapprobateur et vengeur, ils montrent avec intention les suites malencontreuses de son insuffisance, ils chassent et expulsent de la vie le défaut qui domine en lui. Le spectateur devenu hostile se trouve satisfait; il éprouve le même plaisir à voir écraser la sottise et l'égoïsme qu'à voir se déployer la bonté et la force : le bannissement d'un mal vaut le triomphe d'un bien. C'est le grand procédé des comiques; mais les romanciers eux-mêmes en usent, et vous en verrez le succès non-seulement dans les *Précieuses*, l'*Ecole des femmes*, les *Femmes savantes* et tant d'autres pièces de Molière, mais encore dans le *Tom Jones* de Fielding, dans le *Martin Chuzzlewitz* de Dickens et dans la *Vieille Fille* de Balzac. Néanmoins le spectacle de ces âmes rapetissées ou boîteuses finit par laisser dans le lecteur un vague sentiment de fatigue, de dégoût, même d'irritation et d'amertume; si elles sont très-nombreuses et occupent la principale place, on est écœuré. Sterne, Swift, les comiques anglais de la Res-

tauration, beaucoup de comédies et de romans contemporains, les scènes d'Henri Monnier, finissent par rebuter; l'admiration ou l'approbation du lecteur sont mêlées de répugnance : il est déplaisant de voir de la vermine, même quand on l'écrase, et nous demandons qu'on nous montre des créatures d'une pousse plus forte et d'un caractère plus haut.

A cet endroit de l'échelle se place une famille de types puissants, mais incomplets, et en général dépourvus d'équilibre. Une passion, une faculté, une disposition quelconque d'esprit ou de caractère s'est développée en eux avec un accroissement énorme, comme un organe hypertrophié, au détriment du reste, parmi toutes sortes de ravages et de douleurs. Tel est le thème ordinaire des littératures dramatiques ou philosophiques ; car les personnages ainsi construits sont les plus propres à fournir à l'écrivain les événements touchants et terribles, les luttes et les volte-face de sentiments, les déchirements intérieurs dont il a besoin pour son théâtre ; et d'autre part ils sont les plus propres à manifester, aux yeux du penseur, les méca-

nismes de pensée, les fatalités de structure, toutes les puissances obscures qui agissent en nous sans que nous en ayons conscience, et qui sont les souveraines aveugles de notre vie. Vous les trouverez chez les tragiques grecs, espagnols et français, chez lord Byron et Victor Hugo, chez la plupart des grands romanciers, depuis *Don Quichotte* jusqu'à *Werther* et *Madame Bovary*. Tous ont montré la disproportion de l'homme avec lui-même et avec le monde, la domination d'une passion ou d'une idée maîtresse : en Grèce, l'orgueil, la rancune, la fureur guerrière, l'ambition meurtrière, la vengeance filiale, tous les sentiments naturels et spontanés ; en Espagne et en France, l'honneur chevaleresque, l'amour exalté, la ferveur religieuse, tous les sentiments monarchiques et cultivés ; et en Europe, de nos jours, la maladie intérieure de l'homme mécontent de lui-même et de la société. Mais nulle part cette race d'âmes véhémentes et souffrantes ne s'est propagée en espèces plus vigoureuses, plus complètes et plus distinctes que chez les deux grands connaisseurs de l'homme, Shakespeare

et Balzac. Ce qu'ils peignent toujours de préférence, c'est la force gigantesque, mais malfaisante à autrui ou à elle-même. Dix fois sur douze, le principal personnage est chez eux un maniaque ou un scélérat; il est doué des facultés les plus fines et les plus fortes, parfois des sentiments les plus généreux et les plus délicats; mais, par un vice de construction intérieure ou par un manque de direction supérieure, ces puissances le conduisent à sa perte ou se déchaînent aux dépens d'autrui : la superbe machine éclate, ou broie les passants dans sa course. Comptez les héros de Shakespeare, Coriolan, Hotspur, Hamlet, Lear, Timon, Leontès, Macbeth, Othello, Antoine, Cléopâtre, Roméo, Juliette, Desdémone, Ophélia, les plus héroïques et les plus purs, tous emportés par la fougue de l'imagination aveugle, par le frémissement de la sensibilité folle, par la tyrannie de la chair et du sang, par l'hallucination des idées, par l'afflux irrésistible de la colère ou l'amour, joignez-y les âmes dénaturées et carnassières qui se lancent comme des lions dans le troupeau des hommes, Iago, Richard III,

Lady Macbeth, tous ceux qui ont fait sortir de leurs veines « la dernière goutte du lait de la nature humaine » ; et vous trouverez dans Balzac les deux groupes de figures correspondantes, d'un côté les monomanes, Hulot, Claës, Goriot, le cousin Pons, Louis Lambert, Grandet, Gobseck, Sarrazine, Frauenhofer, Gambara, collectionneurs, amoureux, artistes et avares; de l'autre les bêtes de proie, Nucingen, Vautrin, du Tillet, Philippe Bridau, Rastignac, du Marsay, les Marneffe mâle et femelle, usuriers, escrocs, courtisanes, ambitieux, gens d'affaires, partout des espèces puissantes et monstrueuses, nées de la même conception que celles de Shakespeare, mais par un enfantement plus laborieux, dans un air déjà respiré et vicié par trop de générations humaines, avec un sang moins jeune et toutes les déformations, toutes les maladies, toutes les tares d'une vieille civilisation. Ce sont là les œuvres littéraires les plus profondes; elles manifestent mieux que les autres les caractères importants, les forces élémentaires, les couches profondes de la nature humaine. On éprouve, en les lisant, une

sorte d'émotion grandiose, celle d'un homme introduit dans le secret des choses, admis à contempler les lois qui gouvernent l'âme, la société et l'histoire. Néanmoins l'impression qu'on en garde est pénible : on a vu trop de misères et trop de crimes; les passions, développées et entre-choquées à outrance, ont étalé trop de ravages. Avant d'entrer dans le livre, nous regardions les objets par leurs dehors, paisiblement, machinalement, comme un bourgeois qui assiste à quelque défilé de troupes accoutumé et monotone. L'écrivain nous a pris par la main et nous a conduits sur le champ de bataille; nous voyons les armées se heurter sous la mitraille, et couvrir le sol de leurs morts.

Montons encore un degré, et nous arrivons aux personnages accomplis, aux héros véritables. On en trouve plusieurs dans la littérature dramatique et philosophique dont je viens de vous parler. Shakespeare et ses contemporains ont multiplié les images parfaites de l'innocence, de la bonté, de la vertu, de la délicatesse féminines ; à travers toute la suite des siècles, leurs

conceptions ont reparu sous diverses formes dans le roman ou les drames anglais, et vous verrez les dernières filles de Miranda et d'Imogène dans les Esther et les Agnès de Dickens. Les caractères nobles et purs ne manquent point dans Balzac lui-même : Marguerite Claës, Eugénie Grandet, le marquis d'Espars, le Médecin de campagne sont des modèles. Même on pourrait trouver, dans le vaste champ des littératures, plusieurs écrivains qui, de parti pris, ont mis en scène les beaux sentiments et les âmes supérieures, Corneille, Richardson, George Sand : l'un dans *Polyeucte*, le *Cid*, les *Horaces*, en représentant l'héroïsme raisonneur : l'autre dans *Paméla*, *Clarisse* et *Grandison*, en faisant parler la vertu protestante ; l'autre dans *Mauprat*, *François le Champi*, la *Mare au Diable*, *Jean de la Roche*, et tant d'autres œuvres récentes, en peignant la générosité native. Quelquefois enfin, un artiste supérieur, Gœthe dans son *Hermann et Dorothée*, et surtout dans son *Iphigénie*, Tennyson dans les *Idylles du roi* et la *Princesse*, ont essayé de remonter au plus haut du ciel idéal. Mais nous en sommes tom-

bés, et ils n'y reviennent que par des curiosités d'artistes, des abstractions de solitaires et des recherches d'archéologues. Pour les autres, quand ils mettent en scène des personnages parfaits, c'est tantôt en moralistes, tantôt en observateurs : dans le premier cas, pour plaider une thèse, avec une nuance sensible de froideur ou de parti pris ; dans le second cas, avec un mélange de traits humains, d'imperfections foncières, de préjugés locaux, de fautes anciennes, prochaines ou possibles, qui rapprochent la figure idéale des figures réelles, mais qui ternissent la splendeur de sa beauté. L'air des civilisations avancées n'est pas bon pour elle ; c'est ailleurs qu'elle apparaît, dans les littératures épiques et populaires, quand l'inexpérience et l'ignorance laissent à l'imagination tout son vol. Il y a une époqne pour chacun des trois groupes de types et pour chacun des trois groupes de littératures ; ils tendent à se produire l'un au déclin, l'autre pendant la maturité, l'autre dans la première jeunesse d'une civilisation. Aux époques très cultivées et très-raffinées, dans les nations un peu vieillies, au

siècle des hétæres, en Grèce, dans les salons de Louis XIV et dans les nôtres, paraissent les types les plus bas et les plus vrais, les littératures comiques et réalistes. Aux époques adultes, quand la société est dans son plein développement, quand l'homme est au milieu de quelque grande carrière, en Grèce au ve siècle, en Espagne et en Angleterre à la fin du xvie, en France au xviie siècle et aujourd'hui, paraissent les types puissants et souffrants, les littératures dramatiques ou philosophiques. Aux époques intermédiaires, qui sont d'un côté une maturité et de l'autre un déclin, aujourd'hui par exemple, les deux âges se mêlent par un empiétement réciproque, et chacun d'eux enfante les créations de l'autre à côté des siennes Mais les créatures vraiment idéales ne naissent abondamment que dans les époques primitives et naïves, et c'est toujours dans les âges reculés, à l'origine des peuples, parmi les songes de l'enfance humaine, qu'il faut remonter pour trouver les héros et les dieux. Chaque peuple a les siens ; il les a tirés de son cœur, il les nourrit de ses légendes ; et, à mesure qu'il s'avance

dans la solitude inexplorée des âges nouveaux et de l'histoire future, leurs images immortelles luisent devant ses yeux, comme autant de génies bienfaisants chargés de le conduire et de le protéger. Tels sont les héros dans les vraies épopées, Siegfried dans les *Niebelungen*, Roland dans nos vieilles chansons de geste, le Cid dans le *Romancero*, Rostan dans le *Livre des Rois*, Antar en Arabie, Ulysse et Achille en Grèce. Plus haut encore et dans un ciel supérieur sont les révélateurs, les sauveurs et les dieux, ceux de la Grèce peints dans les poëmes d'Homère, ceux de l'Inde entrevus dans les hymnes védiques, dans les antiques épopées, dans les légendes bouddhiques, ceux de la Judée et du christianisme représentés dans les Psaumes, dans les Evangiles, dans l'Apocalypse, et dans cette chaîne continue de confidences poétiques dont les derniers et les plus purs anneaux sont les *Fioretti* et l'*Imitation*. Là l'homme, transfiguré et agrandi, atteint toute son ampleur; divinisé ou divin, rien ne lui manque; si son esprit, sa force ou sa bonté ont des limites, c'est à nos yeux et à notre point de vue. Il n'en a pas aux

yeux de sa race et de son siècle ; la croyance lui a donné tout ce que l'imagination avait conçu ; il est au faîte, et tout à côté de lui, au faîte des œuvres d'art, se placent les œuvres sublimes et sincères qui ont porté son idée sans fléchir sous son poids.

III

Considérons maintenant l'homme physique avec les arts qui le manifestent, et cherchons quels sont pour lui les caractères bienfaisants. Le premier de tous, sans conteste, est la santé intacte, même la santé florissante. Un corps souffreteux, amaigri, languissant, exténué, est plus faible; ce qu'on appelle l'animal vivant est un ensemble d'organes avec un ensemble de fonctions : tout arrêt partiel est un pas vers l'arrêt total; la maladie est une destruction commencée, une approche de la mort. — Par la même raison, il faut ranger parmi les caractères bienfaisants l'intégrité du type naturel, et

cette remarque nous conduit fort loin dans la conception du corps parfait ; car elle en exclut non-seulement les grosses difformités, les déviations de l'échine et des membres, et toutes les vilainies que peut présenter un musée pathologique, mais encore les altérations plus légères que le métier, la profession, la vie sociale, introduisent dans les proportions et les dehors de l'individu. Un forgeron a les bras trop gros; un tailleur de pierre a l'échine courbée ; un pianiste a les mains sillonnées de tendons et de veines, allongées à l'excès et terminées par des doigts aplatis; un avocat, un médecin, un homme de bureau et d'affaires porte dans ses muscles amollis et dans son visage tiré l'empreinte universelle de sa vie cérébrale et sédentaire. Les effets du costume, surtout du costume moderne, ne sont pas moins fâcheux; il n'y a que les vêtements lâches, flottants, aisément et souvent quittés, la sandale, la chlamyde, le peplum antiques, qui ne gênent pas le corps naturel. Nos chaussures collent ensemble les doigts du pied et les creusent sur le côté par le contact; les corsets, les corps de

jupe de nos femmes étriquent leur taille. Voyez un bain d'hommes en été, et comptez tant de déformations tristes ou grotesques, entre autres la couleur crue ou blafarde de la peau ; elle a perdu l'habitude de la lumière, son tissu n'est plus ferme ; elle frémit et se hérisse au moindre souffle d'air ; elle est dépaysée, elle n'est plus en harmonie avec les choses environnantes ; elle diffère autant de la chair saine qu'une pierre tirée récemment de la carrière diffère d'un roc qui a vécu longtemps sous la pluie et le soleil : toutes deux ont perdu leur ton naturel et sont des déterrées. Suivez jusqu'au bout ce principe ; à force d'écarter toutes les altérations que la civilisation impose au corps naturel, vous verrez apparaître les premiers linéaments du corps parfait.

A présent, voyons-le à l'œuvre ; son action, c'est son mouvement. Nous compterons donc parmi les caractères bienfaisants toutes ses capacités de mouvement physique : il faut qu'il soit apte et préparé à tous les exercices et emplois de force, qu'il ait la structure de charpente, les proportions de membres, l'ampleur

de poitrine, la souplesse d'articulations, la résistance de muscles nécessaires pour courir, sauter, porter, frapper, combattre, résister à l'effort et à la fatigue. Nous lui donnerons toutes ces perfections corporelles, sans faire prédominer l'une au détriment de l'autre ; elles seront toutes en lui au plus haut degré, mais avec équilibre et harmonie : il ne faut pas qu'une force entraîne une faiblesse, et que, pour être développé, il se trouve amoindri. Ce n'est pas tout encore ; aux dispositions athlétiques et à la préparation gymnastique, nous ajouterons une âme, c'est-à-dire une volonté, une intelligence et un cœur. L'être moral est le terme et comme la fleur de l'animal physique : si le premier faisait défaut, le second ne serait pas complet ; la plante semblerait avortée, elle n'aurait pas sa couronne suprême, et un corps si parfait ne s'achève que par une âme parfaite (1). Nous montrerons cette âme dans toute l'économie du corps, dans l'attitude, dans la forme de

(1) *Ψυχὴ ἐντελεχεία σώματος φυσινοῦ οργανὶκου.* — Cette définition d'Aristote, si profonde, aurait pu être écrite par tous les sculpteurs grecs ; elle est l'idée mère de la civilisation hellénique.

a tête, dans l'expression du visage; on sentira qu'elle est libre et saine, ou supérieure et grande. On devinera son intelligence, son énergie et sa noblesse; mais on ne fera que les deviner. Nous les indiquerons, nous ne les mettrons pas en saillie : nous ne pouvons pas les mettre en saillie; si nous le tentions, nous nuirions au corps parfait que nous voulons représenter. Car la vie spirituelle s'oppose dans l'homme à la vie corporelle : quand il monte haut dans la première, il néglige ou subordonne la seconde; il se regarde comme une âme embarrassée d'un corps, sa machine devient un accessoire; pour penser plus librement, il la sacrifie, il l'enferme dans un cabinet de travail, il la laisse se déjeter ou s'amollir; même il en a honte, sa pudeur exagérée la couvre et la cache presque tout entière; il cesse de la connaître, il n'en voit plus que les organes pensants ou expressifs, le crâne enveloppe de la cervelle, la physionomie interprète des émotions; le reste est un appendice dissimulé par la robe ou par l'habit. La haute civilisation, le complet développement, la profonde élaboration de l'âme, ne peuvent se ren-

contrer avec un corps athlétique, nu, accompli dans la vie gymnastique. Le front méditatif, la finesse des traits, la complication de la physionomie feraient disparate avec des membres de lutteur et de coureur. C'est pourquoi quand nous voudrons imaginer le corps parfait, nous prendrons l'homme à cette époque et dans cette situation intermédiaires où l'âme n'a point encore relégué le corps à la seconde place, où la pensée est une fonction et non une tyrannie, où l'esprit n'est pas encore un organe disproportionné et monstrueux, où l'équilibre subsiste entre toutes les parties de l'action humaine, où la vie coule ample et mesurée comme un beau fleuve, entre l'insuffisance du passé et les débordements de l'avenir.

IV

D'après cet ordre de valeurs physiques, on peut classer les œuvres d'art qui représentent l'homme physique, et montrer que, toutes

choses égales d'ailleurs, les œuvres seront plus ou moins belles, selon qu'elles exprimeront plus ou moins complétement les caractères dont la présence est un bienfait pour le corps.

Au plus bas échelon se trouve l'art qui, de parti pris, les supprime tous. Il commence avec la chute du paganisme antique et dure jusqu'à la Renaissance. Dès l'époque de Commode et de Dioclétien, vous voyez la sculpture s'altérer profondément : les bustes impériaux ou consulaires perdent leur sérénité et leur noblesse ; l'aigreur, l'ahurissement et la fatigue, la bouffissure des joues et l'allongement du cou, les tics de l'individu et les froissements du métier remplacent la santé harmonieuse et l'énergie active. Peu à peu vous arriverez aux mosaïques et aux peintures de l'art byzantin, aux Christ et aux Panagias émaciés, étriqués, roidis, simples mannequins, parfois vrais squelettes, dont les yeux caves, les grandes cornées blanches, les lèvres amincies, le visage effilé, le front rétréci, les mains fluettes et inertes donnent l'idée d'un ascète poitrinaire et idiot. A un degré moindre, la même maladie dure à travers tout l'art du

moyen âge ; il semble, à regarder les vitraux, les statues des cathédrales, les peintures primitives, que la race humaine ait dégénéré et que le sang humain se soit appauvri : saints étiques, martyrs disloqués, vierges à la poitrine plate, aux pieds trop longs, aux mains noueuses, solitaires desséchés et comme vidés de substance, Christs qui semblent des vers de terre foulés et sanglants, processions de personnages ternes, figés, tristes, en qui se sont imprimées toutes les déformations de la misère et toutes les contraintes de l'oppression. Lorsque, aux approches de la Renaissance, la plante humaine, tout étiolée et toute bossue, recommence à végéter, elle ne se redresse pas du premier coup? sa séve n'est pas pure encore. La santé et l'énergie ne rentrent dans le corps humain que par degrés ; il faut un siècle pour le guérir de ses scrofules invétérées. Chez les maîtres du XVe siècle, vous trouvez encore des marques nombreuses qui dénotent la consomption ancienne et le jeûne immémorial : dans Memling, à l'hôpital de Bruges, des visages d'une impassibilité monacale, des têtes trop

grosses, des fronts bombés par l'exagération du rêve mystique, des bras grêles, la placidité monotone d'une vie immobile, conservée comme une pâle fleur à l'ombre du cloître ; chez Beato Angelico, des corps atténués, dissimulés sous les chapes et les robes rayonnantes, réduits à l'état de fantômes glorieux, des poitrines effacées, des têtes allongées, des fronts proéminents ; chez Albert Dürer, des cuisses et des bras trop minces, des ventres trop gros, des pieds disgracieux, des visages anxieux, ridés et fatigués, des Èves et des Adams blafards et mal dégourdis qu'on voudrait habiller ; chez presque tous, cette forme du crâne qui rappelle les fakirs ou les hydrocéphales, et ces enfants hideux, à peine viables, sorte de têtards dont la tête énorme se continue par un torse mollasse, puis par un appendice grêle de membres repliés et tortillés. Les premiers maîtres de la renaissance italienne, les vrais restaurateurs de l'ancien paganisme, les anatomistes de Florence, Antonio Pollaiolo, Verocchio, Luca Signorelli, tous les prédécesseurs de Léonard de Vinci, gardent eux-mêmes un reste de la tache origi-

nelle : dans leurs figures, la vulgarité des têtes, la laideur des pieds, la saillie des genoux et des clavicules, les bosselures des muscles, l'attitude contournée et pénible montrent que la force et la santé, rétablies sur leur trône, n'ont point ramené avec elles toutes leurs compagnes, et qu'il manque encore deux muses, celles de l'aisance et de la sérénité. Quand, enfin, les déesses de l'antique beauté, toutes rappelées de l'exil, ont repris sur l'art leur légitime empire, elles ne se trouvent souveraines qu'en Italie ; au delà des monts, leur autorité est intermittente ou incomplète. Les nations germaniques ne l'acceptent qu'à demi ; encore faut-il que, comme la Flandre, elles soient catholiques ; les protestantes, comme la Hollande, s'en affranchissent tout-à-fait. Celles-ci sentent mieux la vérité que la beauté ; elles préfèrent les caractères importants aux caractères bienfaisants, la vie de l'âme à la vie du corps, les profondeurs de la personne individuelle à la régularité du type général, le rêve intense et trouble à la contemplation claire et harmonieuse, la poésie du sentiment intime à la jouissance

extérieure des sens. Rembrandt, le plus grand peintre de cette race, n'a reculé devant aucune des laideurs et des difformités physiques : trognes grimées d'usuriers et de juifs, échines courbées et jambes bancales de mendiants et de gueux, cuisinières déshabillées, dont la chair avachie porte encore la marque du corset, genoux cagneux et ventres flasques, figures d'hôpital et loques de friperie, histoires juives qui semblent copiées dans un bouge de Rotterdam, scènes de tentation où la femme de Putiphar, se jetant hors de son lit, fait comprendre au spectateur la fuite de Joseph ; audacieux et douloureux embrassement du réel tout entier, si repoussant qu'il puisse être. Une telle peinture, quand elle est réussie, va au-delà de la peinture ; comme celle de Beato Angelico, d'Albert Dürer, de Memling, elle est une poésie : il s'agit, pour l'artiste, de manifester une émotion religieuse, des divinations philosophiques, une conception générale de la vie ; l'objet propre des arts plastiques, le corps humain, est sacrifié ; il est subordonné à une idée ou à quelque autre élément de l'art. En effet, chez Rembrandt,

le principal intérêt du tableau n'est pas l'homme, mais la tragédie de la lumière mourante, éparpillée, palpitante, combattue incessamment par l'envahissement de l'ombre. Mais si, quittant ces génies extraordinaires ou excentriques, nous considérons le corps humain comme le véritable objet de l'imitation pittoresque, il nous faudra reconnaître que les figures peintes ou sculptées auxquelles manquent la force, la santé et le reste des perfections corporelles, descendent, prises en elles-mêmes, au plus bas degré de l'art.

Autour de Rembrandt sont des peintres d'un génie moindre et qu'on appelle les petits flamands, Van Ostade, Téniers, Gérard Dow, Adrien Brouwer, Jean Steen, Pierre de Hoogh, Terburg, Metzu, et quantité d'autres. Leurs personnages sont ordinairement des bourgeois ou des gens du peuple ; ils les ont pris tels qu'ils les voyaient dans les marchés et dans les rues, dans les maisons et dans les tavernes ; bourgmestres gras et cossus, dames décentes et lymphatiques, maîtres d'école en lunettes, cuisinières à l'ouvrage, hôteliers ventrus, buveurs

en goguette, pataudѕ, courtauds et lourdauds d'échoppe et de ferme, d'atelier et de cabaret. Louis XIV, les voyant dans sa galerie disait : « Otez-moi de là ces magots ! » En effet, le personnage qu'ils ont peint est un corps d'espèce inférieure, au sang froid, au teint blafard ou rougeaud, à la taille rentassée, aux traits irréguliers, vulgaire, souvent grossier, propre à la vie sédentaire et machinale, dépourvu de l'activité et de la souplesse qui font l'athlète et le coureur. En outre, ils lui ont laissé toutes les servitudes de la vie sociale, toutes les empreintes du métier, de la condition et du vêtement, toutes les déformations que le travail mécanique du paysan, la tenue cérémonieuse du bourgeois imposent à la structure du corps et à l'expression du visage. Mais leur œuvre se relève par d'autres qualités : l'une que nous avons examinée plus haut, je veux dire la représentation des caractères importants, et l'art de manifester l'essentiel d'une race et d'un siècle ; l'autre que nous examinerons tout à l'heure, je veux dire l'harmonie de la couleur et l'habileté de l'arrangement. D'autre part,

considérés en eux-mêmes, leurs personnages font plaisir à voir ; ils ne sont pas exaltés et malades d'esprit, souffrants, écrasés comme les précédents ; ils sont bien portants et contents de vivre ; ils sont à leur aise dans leurs ménages et dans leurs taudis ; une pipe et un verre de bière suffisent à leur béatitude ; ils ne s'agitent pas, ils ne sont pas inquiets ; ils rient d'un gros rire ou regardent devant eux, sans souhaiter davantage. Bourgeois et gentilshommes, ils sont heureux de sentir que leurs habits sont neufs, leurs parquets cirés, leurs vitres luisantes. Servantes, paysans, cordonniers, mendiants même, leur bouge leur paraît confortable, et ils se trouvent bien assis sur un escabeau ; on voit qu'ils ont plaisir à tirer leurs alènes ou à ratisser leurs carottes. Leur sens obtus et leur imagination rassise ne les portent pas au-delà ; tout leur visage est calme ou reposé, paterne ou bonasse : tel est le bonheur du tempérament flegmatique, et le bonheur, c'est-à-dire la santé morale et physique, est beau partout, même ici.

Nous arrivons enfin aux figures grandioses,

dans lesquelles l'animal humain atteint toute sa force et toute sa taille. Ce sont celles des maîtres d'Anvers, Crayer, Gérard Zeghers, Jacques Van Oost, van Roose, Van Thulden, Abraham Jansens, Théodore Rombouts, Jordaens, et Rubens au premier rang. Voilà enfin des corps affranchis de toutes les contraintes sociales, et dont rien ne gêne ni n'a gêné la pousse ; ils sont nus ou drapés lâchement ; s'ils sont vêtus, c'est de costumes fantastiques et magnifiques qui sont pour leurs membres non une entrave mais une décoration. On n'a point trouvé d'attitudes plus libres, de gestes plus impétueux, de muscles plus vigoureux et plus amples. Chez Rubens les martyrs sont des géants fougueux et des lutteurs lâchés. Les saintes ont des torses de faunesses et des hanches de bacchantes. Le vin fumeux de la santé et de la joie coule impétueusement dans leurs corps trop nourris ; il déborde comme une séve regorgeante en carnations splendides, en gestes abandonnés, en gaietés colossales, en fureurs superbes ; la rouge ondée du sang, qui monte et descend dans leurs veines, y pousse la vie avec un jet si opulent et

si libre, que toute créature humaine semble terne et bridée auprès de celles-là. C'est un monde idéal, et quand nous l'apercevons, il se donne en nous comme un grand coup d'aile qui nous emporte au-dessus du nôtre. Mais il n'est pas le plus haut de tous. Les appétits y sont souverains; on n'y dépasse guère la grosse vie de l'estomac et des sens. Les convoitises y allument les yeux d'une flamme trop sauvage; le rire sensuel habite trop assidûment sur les lèvres charnues, le corps gras, luxurieusement épanoui, n'est pas propre à toute la diversité des actions viriles; il n'est capable que d'un élan bestial et d'un assouvissement glouton; la chair, trop sanguine et trop molle, déborde en formes exagérées et irrégulières; l'homme a eté charpenté grandement, mais à gros coups. Il est borné, violent, parfois cynique et gouailleur; les hautes parties de l'esprit lui manquent, il n'est point noble. Les Hercules ici ne sont pas des héros, mais des assommeurs. Avec la musculature d'un taureau, ils ont l'âme; et l'homme, tel que l'a conçu Rubens, semble une florissante brute que ses instincts condamnent

à l'engraissement du pâturage ou aux mugissements du combat.

Il nous reste à trouver un type humain en qui la noblesse morale achève la perfection physique. Pour cela nous quitterons la Flandre et nous irons dans la patrie du beau. Nous traverserons les Pays-Bas italiens, je veux dire Venise, et nous verrons dans sa peinture une approche du type parfait : des chairs amples, mais contenues dans une forme plus mesurée ; un bonheur épanoui, mais d'espèce plus fine ; une volupté large et franche, mais exquise et ornée ; des têtes énergiques et des âmes bornées à la vie présente, mais des fronts intelligents, des physionomies réfléchies et dignes, des esprits aristocratiques et ouverts. Nous irons alors à Florence, et nous contemplerons cette école d'où sortit Léonard, où entra Raphaël et qui, avec Ghiberti, Donatello, Andrea del Sarto, Fra Bartholomeo, Michel-Ange, découvrit le type le plus parfait auquel l'art moderne ait atteint. Contemplez le saint Vincent de Bartholomeo, la Madone *al sacco* d'Andrea del Sarto, l'École d'Athènes de Raphaël, le tombeau des Médicis et la voûte de la

Sixtine de Michel-Ange : voilà les corps que nous devrions avoir ; auprès de cette race d'hommes, les autres sont faibles, ou amollies, ou grossières, ou mal équilibrées. Non-seulement leurs figures ont la ferme et mâle santé qui demeure invincible aux attaques de la vie ; non-seulement elles sont exemptes de toutes les taches et de toutes les contraintes que les exigences de la société humaine et le conflit du monde environnant nous apportent ; non-seulement le rhythme de leur structure et la liberté de leur attitude manifestent en elles toutes les facultés de l'action et du mouvement ; mais encore leur tête, leur visage et l'ensemble de toutes leurs formes attestent, tantôt, comme dans Michel-Ange, l'énergie et la sublimité de la volonté ; tantôt, comme dans Raphaël, la douceur et la paix immortelle de l'âme ; tantôt, comme chez Léonard, l'élévation et la finesse exquise de l'intelligence ; sans que pourtant, chez l'un ni chez l'autre, le raffinement de l'expression morale fasse contraste avec la nudité du corps ou avec la perfection des membres, sans que jamais l'ascendant trop fort de la pen-

sée ou des organes retire la personne humaine de ce ciel idéal où toutes les puissances s'accordent en un concert supérieur. Leurs personnages peuvent lutter et s'indigner comme les héros de Michel-Ange, rêver et sourire comme les femmes de Vinci, vivre et se contenter de vivre comme les madones de Raphaël; ce qui importe, ce n'est point l'action momentanée dans laquelle ils s'engagent, c'est leur structure entière. La tête n'en est qu'une portion; la poitrine, les bras, les attaches, les proportions, toute la forme parle et conspire à mettre sous nos yeux une créature d'une autre espèce que la nôtre; nous sommes devant eux comme des singes ou des Papous devant nous. Nous ne pouvons les situer dans aucun point de l'histoire positive; nous sommes obligés, pour leur trouver un monde, de les reculer jusque dans les lointains vaporeux de la légende. La poésie de la distance, ou la majesté des théogonies, peuvent seules fournir un sol digne de les porter. Devant les Sibylles et les Vertus de Raphaël, devant les Adams et les Èves de Michel-Ange, nous pensons aux figures héroïques ou sereines

de l'humanité primitive, aux vierges filles de la terre et des fleuves, dont les grands yeux réfléchissaient pour la première fois l'azur du ciel paternel, aux combattants nus qui descendaient de leurs montagnes pour étouffer les lions dans leurs bras. — Au sortir d'un tel spectacle nous croyons que notre œuvre est faite et que nous ne pouvons trouver au-delà. Et cependant Florence n'est que la seconde patrie du beau; Athènes est la première. Quelques têtes et quelques statues échappées au naufrage de l'antiquité, la Vénus de Milo, les marbres de Parthénon, la tête de Junon reine à la villa Ludovisi, vous montreront une race encore plus haute et plus pure; vous oserez sentir par comparaison que dans les figures de Raphaël (1) la douceur est souvent un peu moutonne et que la carrure du corps est parfois un peu massive (2); que dans les figures de Michel-Ange la tragédie de l'âme s'annonce trop visiblement par l'enflure des muscles et l'excès de l'effort. Les

(1) La Vierge de Saint-Sixte, la Belle Jardinière.
(2) Les Vénus, les Psychés, les Grâces, les Jupiters, les Amours de la Farnésine.

véritables dieux visibles sont nés ailleurs et dans un air plus pur. Une civilisation plus spontanée et plus simple, une race mieux équilibrée et plus fine, une religion mieux appropriée, une culture du corps mieux entendue a jadis dégagé un type plus noble, d'un calme plus fier, d'une sérénité plus auguste, d'un mouvement plus uni et plus libre, d'une perfection plus aisée et plus naturelle ; il a servi de modèle aux artistes de la Renaissance, et l'art que nous admirons en Italie n'est qu'une pousse moins droite et moins haute du laurier ionien transplanté dans un autre sol.

V

Telle est la double échelle d'après laquelle se classent à la fois les caractères des choses et les valeurs des œuvres d'art. Selon que les caractères sont plus importants ou bienfaisants, ils sont à une place plus haute, et mettent à un rang plus haut les œuvres d'art par lesquelles

ils sont exprimés. Remarquez que l'importance et la bienfaisance sont deux faces d'une qualité unique, *la force* considérée tour à tour par rapport à autrui et par rapport à elle-même. Dans le premier cas, elle est plus ou moins importante, selon qu'elle résiste à des forces plus ou moins grandes. Dans le second cas, elle est nuisible ou bienfaisante, selon qu'elle aboutit à sa propre faiblesse ou à son propre accroissement. Ces deux points de vue sont les plus élevés auxquels on puisse considérer la nature ; car ils tournent nos yeux tantôt vers son essence, tantôt vers sa direction. Par son essence, elle est un amas de forces brutes, inégales en grandeur, dont le conflit est éternel, mais dont la somme et le travail total demeurent toujours les mêmes. Par sa direction, elle est une série de formes où la force emmagasinée a le privilége d'un renouvellement et même d'un accroissement continus. Tantôt le caractère est une de ces puissances primitives et mécaniques qui sont l'essence des choses ; tantôt il est une de ces puissances ultérieures et capables de grandir, qui marquent la direction du monde ; et l'on com-

prend pourquoi l'art est supérieur lorsque, prenant pour objet la nature, il manifeste tantôt quelque portion profonde de son fonds intime, tantôt quelque moment supérieur de son développement.

CHAPITRE III

LE

DEGRÉ DE CONVERGENCE DES EFFETS

Après avoir considéré les caractères en eux-mêmes, il nous reste à les examiner quand ils se transportent dans l'œuvre d'art. Non-seulement il faut qu'en eux-mêmes ils aient la plus grande valeur possible, mais encore il faut que dans l'œuvre d'art, ils deviennent aussi dominateurs qu'il se pourra. C'est ainsi qu'ils recevront tout leur éclat et tout leur relief; de cette façon seulement ils seront plus visibles que dans la nature. Pour cela il faut évidemment que toutes les parties de l'œuvre contribuent à les manifester. Aucun élément ne doit rester inactif ou tirer l'attention d'un autre côté ; ce serait une force perdue ou une force employée

à contre-sens. En d'autres termes, dans un tableau, une statue, un poëme, un édifice, une symphonie, tous les effets doivent être *convergents* Le degré de cette convergence marque la place de l'œuvre, et vous allez voir une troisième échelle se dresser à côté des deux premières pour mesurer la valeur des œuvres d'art.

I

Prenons d'abord les arts qui manifestent l'homme moral, et notamment la littérature. Nous commencerons par distinguer les divers éléments qui constituent un drame, une épopée, un roman ; bref, une œuvre qui met en scène des âmes agissantes. En premier lieu, il y a là des âmes, je veux dire des personnages doués tous d'un caractère distinct ; et dans un caractère on peut reconnaître plusieurs parties. Au moment où un enfant, comme dit Homère, « tombe pour la première fois entre les genoux d'une femme », il possède, au moins en germe,

des facultés et des instincts d'une certaine espèce et d'un certain degré; il tient de son père, de sa mère, de sa famille et en général de sa race; de plus, les qualités héréditaires, transmises avec le sang, ont en lui des dimensions et des proportions par lesquelles il se distingue de ses compatriotes et de ses parents. Ce fond moral inné est lié à un tempérament physique, et le tout ensemble forme l'apport primitif que l'éducation, les exemples, l'apprentissage, tous les événements et toutes les actions ultérieures de l'enfance et de la jeunesse vont contrarier ou compléter. Lorsque ces différentes forces, au lieu de s'annuler les unes les autres, s'ajoutent les unes aux autres, leur convergence enfonce en l'homme une empreinte profonde, et vous voyez paraître les caractères frappants ou forts. Cette convergence manque souvent dans la nature; elle ne manque jamais dans l'œuvre des grands artistes : c'est ainsi que leurs caractères, quoique composés des mêmes éléments que les caractères réels, sont plus puissants que les caractères réels. Ils préparent leur personnage de loin et minutieusement; lorsqu'ils

nous le présentent, nous sentons qu'il ne peut pas être autrement qu'il est. Une vaste charpente le soutient; une profonde logique l'a construit. Personne n'a eu ce don au même degré que Shakespeare. Si vous lisez avec attention chacun de ses rôles, vous y trouverez à chaque instant, dans un mot, dans un geste, dans une saillie d'imagination, dans un décousu d'idées, dans un tour de phrase, un rappel et un indice qui vous montreront tout l'intérieur, tout le passé, tout l'avenir du personnage (1). Ce sont là ses *dessous*. Le tempérament cor-

(1) Dans *Othello*, au dernier moment, la réminiscence de ses voyages et de son enfance, phénomène fréquent dans le suicide :

> . . . . of one whose hand,
> Like the base Judean, threw a pearl away
> Richer than all his tribe ; of one whose subdu'd eyes,
> Albeit unused to the melting mood,
> Drop tears as fast as the Arabian trees
> Their medicinal gum.

Dans *Macbeth*, l'invasion subite, au premier mot, de l'hallucination ambitieuse et homicide, phénomène fréquent chez les monomanes :

> My thought whose murder yet is but fantastical,
> Shakes so my single state of man, that function
> Is smother'd in surmise, and nothing is,
> But what is not.

porel, les aptitudes et les tendances originelles ou acquises, la végétation compliquée des idées et des habitudes lointaines ou récentes, toute la séve de la nature humaine, infiniment transformée depuis ses plus anciennes racines jusqu'à ses dernières pousses, a contribué à produire les actions et les paroles qui en sont le jet terminal. Il a fallu cette multitude de forces présentes et cette concordance d'effets concentrés pour animer des figures comme Coriolan, Macbeth, Hamlet, Othello, et composer, nourrir, exalter la passion maîtresse qui va les roidir et les lancer. A côté de Shakespeare, j'ose nommer un moderne, presque un contemporain, Balzac, le plus riche entre tous ceux qui, de notre temps, ont manié les trésors de la nature morale. Nul n'a mieux montré la formation de l'homme, l'échafaudage successif de ses diverses assises, les effets superposés et entrecroisés de la parenté, des premières impressions, de la conversation, des lectures, des amitiés, de la profession, de l'habitation, les innombrables empreintes qui de jour en jour viennent s'appliquer sur notre âme pour lui donner sa consis-

tance et sa forme. Mais il est romancier et savant, au lieu d'être, comme Shakespeare, dramatiste et poëte ; c'est pourquoi, au lieu de cacher ses *dessous*, il les étale ; vous les trouverez longuement énumérés dans ses descriptions et ses dissertations infinies, dans ses portraits circonstanciés d'une maison, d'un visage ou d'un habit, dans ses récits préparatoires d'une enfance et d'une éducation, dans ses explications techniques d'une invention et d'une procédure. Mais en somme son art est le même, et, quand il construit des personnages, Hulot, le père Grandet, Philippe Bridau, la Vieille fille, un espion, une courtisane, un grand homme d'affaires, son talent consiste toujours à ramasser une quantité énorme d'éléments formateurs et d'influences morales en un seul lit et sur une seule pente, comme autant d'eaux qui viendront enfler et précipiter le même courant.

Un second groupe d'éléments dans l'œuvre littéraire, ce sont les situations et les événements. Le caractère conçu, il faut que le conflit où on l'engage soit propre à le manifester. En cela, l'art est encore supérieur à la nature,

car dans la nature les choses ne se passent pas toujours ainsi. Tel caractère grand et puissant y reste enfoui et inerte, faute d'occasion ou de tentation. Si Cromwell ne s'était pas trouvé au milieu de la révolution d'Angleterre, il aurait très-probablement continué la vie qu'il mena jusqu'à quarante ans dans sa famille et dans son district, propriétaire fermier, magistrat municipal, puritain sévère, occupé de ses engrais, de ses bestiaux, de ses enfants et de ses scrupules de conscience. Reculez la révolution française de trois ans, et Mirabeau n'eût été qu'un gentilhomme déclassé, aventurier et viveur. D'autre part, tel caractère médiocre ou faible, qui n'a pas suffi à des événements tragiques, eût suffi à des événements ordinaires. Supposez Louis XVI né dans une famille bourgeoise, avec quelque petite fortune, employé ou rentier : il aurait vécu considéré et tranquille; il aurait rempli honnêtement sa tâche quotidienne; on l'aurait vu assidu à son bureau, docile envers sa femme, paternel avec ses enfants; le soir, sous sa lampe, il leur eût enseigné la géographie, et le dimanche, après la

messe, il se serait amusé avec ses outils de serrurier. Le personnage construit que la nature livre en prise à la vie est comme un navire qui, de son chantier, vient de glisser à la mer; il a besoin d'un grand vent ou d'un petit vent, selon qu'il est nacelle ou frégate : l'ouragan qui accélère la frégate engloutit la nacelle, et le faible souffle d'air qui fait voguer la nacelle laisse la frégate immobile au milieu du port. Il faut donc que l'artiste approprie les situations aux caractères. Voilà une seconde concordance, et je n'ai pas besoin de vous montrer que les grands artistes ne manquent jamais de l'établir. Ce qu'on appelle chez eux l'intrigue ou l'action est justement une suite d'événements et un ordre de situations arrangés pour manifester des caractères, pour remuer des âmes jusqu'au fond, pour faire apparaître à la surface les instincts profonds et les facultés ignorées que le flux monotone de l'habitude empêche d'émerger au jour, pour mesurer comme chez Corneille la force de leur volonté et la grandeur de leur héroïsme, pour dégager comme chez Shakespeare les convoitises, les folies, les fureurs, les

étranges monstres dévorants et mugissants qui rampent en aveugles dans les bas-fonds de notre cœur. Pour le même personnage, ces épreuves sont diverses; on peut donc les disposer de façon à les rendre toujours plus fortes : c'est là le *crescendo* de tous les écrivains; ils l'emploient dans chaque fragment de l'action comme dans l'ensemble, et aboutissent ainsi à quelque éclat ou à quelque chute suprême. Vous voyez que la loi s'applique dans les détails comme dans les masses. On groupe les portions d'une scène en vue d'un certain effet; on groupe tous les effets en vue d'un dénoûment; on construit l'histoire entière en vue des âmes que l'on veut mettre en scène. La convergence du caractère total et des situations successives manifeste le caractère jusqu'au fond et jusqu'au terme, en le conduisant au triomphe définitif ou à l'écrasement final (1).

Il reste un dernier élément, le style. A vrai dire, c'est le seul visible; les deux autres ne sont que ses *dessous;* il les revêt et se trouve

(1) Voyez sur le principe des convergences, *La Fontaine et ses fables*, par H. Taine, 3e partie.

seul à la surface. Un livre n'est qu'une suite de phrases que l'auteur prononce ou fait prononcer à ses personnages ; les yeux et les oreilles de la tête n'y saisissent rien d'autre, et tout ce que l'ouïe et la vue intérieure y apercevront de plus ne leur sera dévoilé que par l'entremise de ces mêmes phrases. Voilà donc un troisième élément d'importance supérieure, et dont l'effet doit concorder avec l'effet des autres pour que l'impression totale soit la plus grande possible. Mais une phrase prise en elle-même est capable de diverses formes et partant de divers effets. Elle peut être un vers suivi d'autres vers; elle peut comprendre des vers de longueur égale ou de longueur inégale, des rhythmes et rimes diversement disposés; là-dessus voyez toutes les richesses de la métrique. D'autre part elle peut former une ligne de prose suivie d'autres lignes de prose; et ces lignes tantôt s'enchaînent en une période, tantôt composent tour à tour des périodes et des phrases courtes; voyez là-dessus toutes les richesses de la syntaxe. — Enfin les mots qui composent les phrases ont par eux-mêmes un caractère; selon leur origine

et leur usage ordinaire, ils sont généraux et nobles, ou techniques et secs, ou familiers et frappants, ou abstraits et ternes, ou éclatants et colorés. Bref, une phrase prononcée est un ensemble de puissances qui remue à la fois dans le lecteur l'instinct logique, les aptitudes musicales, les acquisitions de la mémoire, les ressorts de l'imagination, et, par les nerfs, les sens, les habitudes, ébranle tout l'homme. Il faut donc que le style s'accommode au reste de l'œuvre ; il y a là une dernière convergence, et sur ce terrain l'art des grands écrivains est infini ; leur tact est d'une délicatesse extraordinaire, et leur invention d'une fertilité inépuisable : on ne trouve point chez eux un rhythme, un tour, une construction, un mot, un son, une liaison de mot, de sons et de phrases dont la valeur ne soit sentie et dont l'emploi ne soit voulu. Ici encore l'art est supérieur à la nature ; car par ce choix, cette transformation et cette appropriation du style, le personnage imaginaire parle mieux et plus conformément à son caractère que le personnage réel. Sans pénétrer ici dans les finesses de l'art et sans entrer

dans le détail des procédés, nous voyons aisément que les vers sont une sorte de chant et la prose une sorte de conversation, que le grand vers alexandrin élève la voix jusqu'à l'accent soutenu et noble, et que la courte strophe lyrique est encore plus musicale et plus exaltée; que la petite phrase nette a le ton impérieux ou sautillant, que la longue phrase périodique a le souffle oratoire et l'emphase majestueuse; bref, que toute forme de style détermine un état de l'âme, la détente ou la tension, l'emportement ou la nonchalance, la lucidité ou le trouble, et que, partant, les effets de la situation et des caractères sont diminués ou accrus selon que les effets du style vont dans le sens contraire ou dans le même sens. Supposez que Racine prenne le style de Shakespeare et Shakespeare le style de Racine, leur œuvre sera ridicule, ou plutôt ils ne pourront pas écrire. La phrase du XVIIe siècle si claire, si mesurée, si épurée, si bien liée, si bien appropriée à des entretiens de palais, est incapable d'exprimer les passions crues, les éclats d'imagination, la tempête intérieure et irrésistible qui se déchaîne dans le

drame anglais. D'autre part, la phrase du XVIe siècle, tantôt familière et tantôt lyrique, hasardeuse, excessive, heurtée, décousue, ferait tache si on la mettait dans la bouche des personnages polis, bien élevés, accomplis, de la tragédie française. Au lieu d'un Racine et d'un Shakespeare, vous auriez des Dryden, des Otway, des Ducis et des Casimir Delavigne. Tel est le pouvoir et telles sont les conditions du style. Les caractères que les situations manifestaient à l'esprit ne se manifestent aux sens que par le langage, et la convergence des trois forces donne au caractère toute sa saillie. Plus l'artiste a démêlé et fait converger dans son œuvre des éléments nombreux et capables d'effet, plus le caractère qu'il veut mettre en lumière devient dominateur ; l'art tout entier tient en deux paroles : manifester en concentrant.

II

D'après ce principe, on peut classer encore une fois les diverses œuvres littéraires. Toutes

choses égales d'ailleurs, elles seront plus ou moins belles, selon que la convergence des effets sera chez elle plus ou moins complète ; et, par une rencontre curieuse, cette règle, appliquée aux écoles, établit, entre les moments successifs du même art, les divisions que déjà l'histoire et l'expérience y introduisaient.

Au commencement de tout âge littéraire, on remarque une période d'ébauche ; l'art est faible et enfantin ; c'est que la convergence des effets y est insuffisante et la faute en est à l'ignorance de l'écrivain. Le souffle n'est pas ce qui lui manque ; il l'a, et souvent il l'a franc et fort ; à ce moment le talent abonde ; de grandes figures s'agitent obscurément au fond des âmes ; mais les procédés ne sont pas connus, on ne sait point écrire, distribuer les parties d'un sujet, user des ressources littéraires. Tel est le défaut de la première littérature française au moyen-âge. Quand vous lisez la *Chanson de Roland*, *Renaud de Montauban*, *Ogier le Danois*, vous sentez bien vite que les hommes de ce siècle avaient des sentiments originaux et grands ; une société nouvelle s'était fondée ;

les croisades s'accomplissaient ; la fière indépendance du baron, l'indomptable fidélité du vassal, les mœurs militaires et héroïques, la force des corps et la simplicité des cœurs fournissaient à la poésie des caractères égaux à ceux d'Homère. Elle n'en a profité qu'à demi ; elle a senti leur beauté sans pouvoir la rendre. Le trouvère était laïque et français, c'est-à-dire né dans une race qui fut toujours prosaïque et dans une condition à laquelle le monopole du clergé ôtait alors la culture supérieure. Il conte sèchement et d'une façon nue ; il n'a pas les amples et éclatantes images d'Homère et de l'antique Grèce ; son récit est terne ; son vers monorime répète trente fois de suite le même monotone coup de cloche. Il n'est pas maître de son sujet, il ne sait pas retrancher, développer et proportionner, préparer une scène, fortifier un effet. Son œuvre ne prend point place dans la littérature éternelle ; elle disparaît du monde, elle n'occupe plus que les antiquaires. Si elle aboutit, c'est par des œuvres isolées, par les *Niebelungen*, en Allemagne, où le vieux fonds national n'a pas été écrasé par l'établisse-

ment ecclésiastique, par la *Divine comédie*, en Italie, où Dante, par un suprême effort de travail, d'exaltation et de génie, trouve, dans un poëme mystique et savant, l'alliance inespérée des sentiments laïques et des théories théologiques. Quand l'art renaît au XVI[e] siècle, d'autres exemples nous montrent le même manque de convergence aboutissant d'abord à la même insuffisance. Le premier dramatiste anglais, Marlowe, est un homme de génie; il a senti, comme Shakespeare, la fureur des passions effrénées, la sombre grandeur de la mélancolie septentrionale; la sanglante poésie de l'histoire contemporaine; mais il ne sait pas conduire le dialogue, varier les événements, nuancer les situations, opposer les caractères; son procédé n'est que le meurtre continu et la mort sans phrases; son théâtre puissant, mais fruste, n'est connu que des curieux. Pour que sa tragique idée de la vie éclose enfin aux regards de tous et en pleine lumière, il faut qu'après lui un génie plus grand, muni de l'expérience acquise, couve une seconde fois les mêmes âmes; il faut que Shakespeare, après avoir lui-même

tâtonné plus d'une fois, fasse entrer dans les ébauches de son précurseur la vie variée, pleine et profonde à laquelle l'art primitif n'avait pas suffi.

D'autre part, à la fin de tout âge littéraire, on remarque une période de décadence; l'art y est gâté, vieillot, refroidi par la routine et la convention. Là aussi la convergence des effets manque; mais la faute n'en est pas à l'ignorance. Au contraire on n'a jamais été si savant; tous les procédés ont été perfectionnés et raffinés; même ils sont tombés dans le domaine commun; qui veut en user peut les prendre. La langue poétique est faite; le moindre écrivain sait comment on construit une phrase, comment on accouple deux rimes, comment on ménage un dénoûment. Ce qui abaisse l'art, c'est la faiblesse du sentiment. La grande conception qui avait formé et soutenu les œuvres des maîtres languit et se délabre; on ne la conserve que par réminiscence et par tradition. On ne la suit plus jusqu'au bout; on l'altère en y introduisant un autre esprit; on croit la perfectionner par des disparates. Telle fut la situation

du théâtre grec au temps d'Euripide, et du théâtre français au temps de Voltaire. La forme extérieure subsistait la même qu'auparavant; mais l'âme qui l'habitait avait changé et ce contraste choque. Euripide garde l'appareil, les chœurs, le mètre, les personnages héroïques et divins d'Eschyle et de Sophocle. Mais il les rabaisse jusqu'aux sentiments et aux ruses de la vie ordinaire, il leur prête des discours d'avocat et de sophiste, il se complaît à montrer leurs travers, leurs faiblesses et leurs lamentations. Voltaire accepte ou s'impose toutes les bienséances et toutes les machines de Racine et de Corneille, les confidents, les grands-prêtres, les princes, les princesses, l'amour élégant et chevaleresque, l'alexandrin, le style général et noble, les songes, les oracles et les dieux. Mais il y introduit une intrigue émouvante empruntée au théâtre anglais; il essaye d'y ajouter le vernis historique, il y fait entrer des intentions philosophiques et humanitaires, il y insinue des attaques contre les rois et les prêtres; il y est novateur et penseur, à contre-sens et à contre-temps. Chez l'un et chez l'autre, les

divers éléments de l'œuvre ne concourent plus à un même effet. La draperie antique gêne les sentiments récents; les sentiments récents crèvent la draperie antique. Les personnages restent incertains entre deux rôles; ceux de Voltaire sont des princes éclairés par l'*Encyclopédie*; ceux d'Euripide sont des héros affinés par l'école du rhéteur. Sous ce double masque leur figure flotte; on ne la voit plus; ou plutôt ils ne vivent pas, sinon par accès, et de loin en loin. Le lecteur laisse là ce monde qui se détruit lui-même et va chercher les œuvres dans lesquelles, à l'exemple des créatures vivantes, toutes les parties sont des organes qui conspirent à un même effet.

On les trouve au centre des âges littéraires, c'est le moment où un art fleurit; auparavant il est en germe; un peu plus tard il est fané. A cet instant la convergence des effets est complète, et une harmonie admirable équilibre entre eux les caractères, le style et l'action. Ce moment se rencontre en Grèce au temps de Sophocle, et, si je ne me trompe, encore mieux au temps d'Eschyle, quand la tragédie fidèle,

à ses origines, est encore un chant dithyrambique, quand le sentiment religieux de l'initié la pénètre tout entière, quand les figures gigantesques de la légende héroïque ou divine ont toute leur taille, quand la fatalité maîtresse de la vie humaine et la justice gardienne de la vie sociale tissent et coupent les destinées, aux sons d'une poésie obscure comme un oracle, terrible comme une prophétie, sublime comme une vision. Vous pouvez voir dans Racine la concordance parfaite des habiletés oratoires, de la diction pure et noble, de la composition savante, des dénoûments ménagés, de la décence théâtrale, de la politesse princière, des délicatesses et des bienséances de cour et de salon. Vous trouverez un accord semblable dans l'œuvre complexe et composite de Shakespeare, si vous remarqez que, peignant l'homme intact et complet, il a dû employer côte à côte les vers les plus poétiques, la prose la plus familière, tous les contrastes du style, pour manifester tour à tour les hauts et les bas de la nature humaine, la délicatesse exquise des caractères féminins et la violence intraitable

des caractères virils, la rudesse crue des mœurs populaires et le raffinement alambiqué des façons mondaines, le bavardage de la conversation courante, et l'exaltation des émotions extrêmes, l'imprévu des petits incidents vulgaires et la fatalité des passions démesurées. Si différents que soient les procédés, toujours, chez les grands écrivains, ils convergent ; ils convergent dans les fables de La Fontaine comme dans les oraisons funèbres de Bossuet ; dans les contes de Voltaire comme dans les stances du Dante ; dans le *Don Juan* de lord Byron, comme dans les dialogues de Platon ; chez les anciens comme chez les modernes ; chez les romantiques comme chez les classiques. L'exemple des maîtres n'impose à leurs successeurs aucun style, aucun arrangement, aucune forme fixe. Si tel a réussi par une voie, tel peut réussir par la voie contraire ; un seul point est nécessaire, c'est que son œuvre entre toute entière dans la même voie ; il faut qu'il marche par toutes ses forces vers un seul but. L'art comme la nature coule ses créatures dans tous les moules ; seulement, pour que la créature soit viable, il faut, dans

l'art comme dans la nature, que les morceaux fassent un ensemble, et que la moindre parcelle du moindre élément y soit une servante du tout.

III

Il nous reste à considérer les arts qui manifestent l'homme physique, et à démêler leurs divers éléments, surtout ceux de la peinture, le plus riche de tous. Ce qu'on remarque d'abord dans un tableau, ce sont les corps vivants qui le remplissent, et dans ces corps nous avons déjà distingué deux parties principales : la charpente générale osseuse et musculaire, c'est-à-dire l'écorché, et le revêtement extérieur qui couvre l'écorché, c'est-à-dire la peau sensible et colorée. Vous voyez tout de suite que ces deux éléments doivent être en harmonie. La peau blanche et féminine du Corrége ne peut se rencontrer sur les musculatures héroïques de Michel-Ange. — Il en est de même pour un troi-

sième élément, l'attitude et la physionomie ; certains sourires ne vont qu'à certains corps ; jamais un lutteur surnourri, une Suzanne étalée, une Madeleine charnue de Rubens n'aura l'expression pensive, délicate et profonde, que Vinci donne à ses figures. Ce ne sont là que les concordances les plus grossières et les plus extérieures ; il en est d'autres bien plus profondes et non moins nécessaires. Tous les muscles, tous les os, toutes les articulations, tous les détails de l'homme physique ont une vertu significative ; chacun d'eux peut exprimer divers caractères. L'orteil et la clavicule d'un docteur ne sont pas ceux d'un combattant ; le moindre fragment du corps contribue, par son ampleur, sa forme, sa couleur, sa dimension, sa consistance, à ranger l'animal humain dans telle ou telle espèce. Il y a là un nombre énorme d'éléments dont les effets doivent converger ; si l'artiste en ignore quelques-uns, il diminue sa force ; s'il en fait agir un à contre-sens, il détruit partiellement l'effet des autres. Voilà pourquoi les maîtres de la Renaissance ont si fort étudié le corps humain, pourquoi Michel-Ange a disséqué douze

ans. Ce n'était pas pédanterie, minutie de l'observation littérale. Le détail extérieur du corps humain est le trésor du sculpteur et du peintre, comme l'âme est le trésor du dramatiste et du romancier. La saillie d'un tendon est aussi importante pour l'un que la domination d'une habitude pour l'autre. Non-seulement il faut qu'il en tienne compte pour faire un corps viable, mais encore il peut en tirer parti pour faire un corps énergique ou charmant. Plus il s'en est imprimé dans l'esprit la forme, les diversités, les dépendances et l'usage, plus il est maître de l'employer éloquemment dans son œuvre ; et si vous étudiez de près les figures du grand siècle, vous verrez que, depuis le talon jusqu'au crâne, depuis la courbure du pied arqué jusqu'aux plis de la face, il n'y a pas une dimension, une forme, un ton de chair qui ne contribue à mettre en relief le caractère que l'artiste veut exprimer.

Ici se présentent des éléments nouveaux, ou plutôt les mêmes éléments se présentent à un autre point de vue. Les lignes qui tracent le contour du corps, ou qui dans ce contour mar-

quent les creux et les saillies, ont une valeur par elles-mêmes ; et selon qu'elles sont droites, courbes, sinueuses, cassées ou irrégulières, elles font sur nous des effets différents. Il en est de même des masses qui composent le corps ; leurs proportions ont aussi par elles-mêmes une puissance significative ; selon les divers rapports de grandeur qui unissent la tête au tronc, le tronc aux membres, les membres entre eux, nous éprouvons des impressions diverses. Il y a une architecture du corps, et, aux liaisons organiques qui associent ses parties vivantes, il faut joindre les liaisons mathématiques qui déterminent ses masses géométriques et son concours abstrait. A cet égard, on peut le comparer à une colonne ; telle proportion du diamètre et de la hauteur la fait ionienne ou dorienne, élégante ou trapue. Pareillement telle proportion entre la grandeur de la tête et la grandeur de l'ensemble fait le corps florentin ou romain. Le fût de la colonne ne peut être plus grand que son épaisseur multipliée un certain nombre de fois par elle-même ; pareillement l'ensemble du corps doit atteindre et ne peut dépasser un certain multi-

ple dont la tête est l'unité. Toutes les parties du corps ont ainsi leur mesure mathématique; sans y être astreintes rigoureusement, elles oscillent à l'entour, et les divers degrés de cette oscillation expriment tous un caractère différent. L'artiste entre donc ici en possession d'une nouvelle ressource; il peut choisir des têtes petites et des corps allongés comme Michel-Ange, des lignes simples et monumentales comme Fra Bartholomeo, des contours onduleux et des inflexions variées comme Corrége. Les groupes équilibrés ou désordonnés, les attitudes droites ou obliques, les divers plans et les divers étages du tableau lui fourniront des symétries différentes. Une fresque ou un tableau est un carré, un rectangle, un arc de voûte, bref un pan d'espace dans lequel l'assemblage humain fait un édifice. Considérez dans les estampes le *Martyre de Saint-Sébastien* par Baccio Bandinelli, ou l'*École d'Athènes* par Ra haël, et vous sentirez ce genre de beauté que les Grecs, par un nom tout musical, appelaient l'eurythmie. Regardez le même sujet traité par deux peintres, l'*Antiope* de Titien et

l'*Antiope* de Corrége, et vous sentirez les effets différents de la géométrie des lignes. Nouvelle puissance qu'il faut tourner dans le même sens que les autres et qui, négligée ou mal dirigée, empêche le caractère d'avoir toute son expression.

J'en viens au dernier élément, qui est capital, la couleur. Par elles-mêmes et en dehors de leur emploi imitatif, les couleurs comme les lignes ont un sens. Une gamme de couleurs qui ne figurent aucun objet réel, comme une arabesque de lignes qui n'imitent aucun objet naturel, peut être riche ou maigre, élégante ou lourde. Notre impression varie avec leur assemblage ; leur assemblage a donc une expression. Un tableau est une surface colorée, dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix ; voilà son être intime ; que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est là pour eux une propriété ultérieure, qui n'empêche pas leur propriété primitive d'avoir toute son importance et tous ses droits. La valeur propre de la couleur est donc énorme, et le

parti que les peintres prennent à son endroit détermine le reste de leur œuvre. Mais dans cet élément il y a plusieurs éléments, d'abord le degré général de clarté ou d'obscurité; Guide fait blanc, gris argenté, gris ardoisé, bleu pâle; il peint tout en pleine lumière. Caravage fait noir, brun charbonneux, intense, terreux; il peint tout dans l'ombre opaque. — D'autre part l'opposition des clairs et des noirs est dans le même tableau plus ou moins forte et plus ou moins ménagée. Vous connaissez la gradation délicate qui, chez Vinci, fait insensiblement émerger la forme du milieu de l'ombre, la gradation délicieuse qui chez Corrége fait sortir la clarté plus forte de la clarté universelle, l'apparition violente par laquelle chez Ribera un ton clair éclate subitement sur la noirceur lugubre, l'air humide et jaunâtre dans lequel Rembrandt lance une flambée de soleil ou fait filtrer un rayon perdu. — Enfin, outre leur degré de lumière, les tons, selon qu'ils sont ou non complémentaires l'un de l'autre (1), ont leurs dis-

(1) Chevreuil, *Traité du contraste des couleurs.*

sonnances et leurs consonnances ; ils s'appellent ou s'excluent ; l'orangé, le violet, le rouge, le vert et tous les autres, simples ou mélangés, forment ainsi par leur proximité, comme les notes musicales par leur succession, une harmonie pleine et forte, ou âpre et rude, ou douce et molle. Considérez au Louvre dans l'*Esther* de Véronèse la charmante suite des jaunes qui, vaguement pâlis, foncés, argentés, rougis, verdis, teintés d'améthyste et toujours tempérés et reliés se fondent les uns dans les autres depuis la jonquille pâle et la paille luisante jusqu'à la feuille morte et la topaze brûlée ; ou dans la *Sainte-Famille* du Giorgione, les puissantes rougeurs qui depuis la pourpre presque noire de la draperie vont se diversifiant, s'éclaircissant, se tachent d'ocre sur les chairs solides, palpitent et flageollent dans les interstices des doigts, s'étalent en se bronzant sur une poitrine virile, et, tour à tour imprégnées d'ombre et de lumière, mettent à la fin sur un visage de jeune fille une effluve de soleil couchant ; vous comprendrez la puissance expressive d'un élément pareil. Il est aux figures ce que l'accom-

pagnement est au chant; bien mieux, parfois il est le chant dont les figures ne sont que l'accompagnement ; d'accessoire il est devenu principal. Mais que sa valeur soit accessoire, principale, ou simplement égale à celle du reste, il n'en est pas moins visible qu'il est une puissance distincte et que, pour exprimer le caractère, son effet doit s'accorder avec les autres effets.

IV

D'après ce principe nous allons classer une dernière fois les œuvres des peintres. Toutes choses égales d'ailleurs, on voit qu'elles seront plus ou moins belles selon que la convergence des effets sera chez elles plus ou moins complète et cette règle qui, appliquée à l'histoire de la littérature, a distingué les moments successifs d'un âge littéraire, nous donne le moyen, si nous l'appliquons à l'histoire de la peinture, de distinguer les états successifs d'une école d'art.

Dans la période primitive, l'œuvre est encore imparfaite. L'art est insuffisant, et l'artiste ignorant ne sait pas faire converger tous les effets. Il en manie quelques-uns souvent fort bien, et avec génie ; mais il ne soupçonne pas les autres ; le manque d'expérience l'empêche de les voir, ou l'esprit de la civilisation dans laquelle il est enfermé en détourne ses yeux. Tel est l'état de l'art pendant les deux premiers âges de la peinture italienne. Pour le génie et l'âme, Giotto ressemblait à Raphaël ; il avait la même abondance, la même facilité, la même originalité, la même beauté d'invention ; son sentiment de l'harmonie et de la noblesse n'était pas moindre ; mais la langue n'était pas faite, et il a balbutié tandis que l'autre a parlé. Il n'avait pas étudié sous Pérugin et à Florence, il ne connaissait pas les statues antiques. On n'avait jeté alors qu'un premier regard sur le corps vivant ; on ignorait les muscles, on n'en voyait pas la puissance expressive ; on n'eût osé comprendre et aimer le bel animal humain ; cela sentait le paganisme ; l'ascendant de la théologie et du mysticisme était trop fort. La peinture hiérati-

que et symbolique dure ainsi pendant un siècle et demi, sans employer son principal élément. — Le second âge commence, et les orfèvres anatomistes, devenus peintres, modèlent pour la première fois dans leurs tableaux et dans leurs fresques des corps solides et des membres bien attachés. Mais d'autres parties de l'art leur manquent encore. Ils ignorent cette architecture des lignes et des masses qui, cherchant des courbes et des proportions idéales, transforme le corps réel en un beau corps; Verrochio, Pollaiolo, Castagno, font des personnages anguleux, disgracieux, tout bosselés de muscles et qui, suivant le mot de Léonard de Vinci, « ressemblent à des sacs de noix » . Ils ignorent les variétés du mouvement et de la physionomie, et chez Pérugin, chez Fra Filippo, chez Ghirlandajo, dans les anciennes fresques de la Sixtine, les figures immobiles, figées, ou rangées en files monotones semblent attendre pour vivre un dernier souffle qui ne vient pas. Ils ignorent les richesses ou les délicatesses de la couleur, et les personnages de Signorelli, de Filippo Lippi, de Botticelli, ternes, secs, se

détachent avec un relief brusque sur un fond sans air. Il faut qu'Antonello de Messine importe en Italie la peinture à l'huile pour que l'éclat et l'union des tons lustrés et fondus fasse couler un sang chaud dans leurs veines. Il faut que Léonard découvre la dégradation insensible de la lumière pour que le recul aérien fasse émerger leurs rondeurs fuyantes et enveloppe leurs contours dans la douceur du clair-obscur. C'est seulement à la fin du XVe siècle que tous les éléments de l'art, dégagés un à un, peuvent assembler leurs puissances sous la main du maître, pour manifester par leur concorde le caractère qu'il a conçu.

D'autre part, quand dans la seconde moitié du XVIe siècle la peinture décline, la convergence momentanée qui avait produit les chefs-d'œuvre se défait et ne peut plus se rétablir. Tout à l'heure elle avait manqué parce que l'artiste n'était pas assez savant; maintenant elle manque parce qu'il n'est plus assez naïf En vain les Carraches étudient avec une patience infatigable, et vont prendre dans toutes les écoles les procédés les plus variés et les plus

féconds. C'est justement cet assemblage d'effets disparates qui rabaisse leur œuvre à une place inférieure. Leur sentiment est trop faible pour engendrer un ensemble; ils prennent à l'un, puis à l'autre, et se ruinent en empruntant. Leur science leur nuit en réunissant dans la même œuvre des effets qui ne peuvent pas être réunis. Le *Céphale* d'Annibal Carrache au palais Farnèse a les muscles d'un lutteur de Michel-Ange, une carrure et une abondance de chairs empruntées aux Vénitiens, un sourire et des joues prises au Corrége ; on a le déplaisir de voir un athlète gracieux et gras. Le *Saint-Sébastien* du Guide au Louvre est un torse d'Antinoüs antique, baigné par une lumière qui par son éclat rappelle celle de Corrége et par son ton bleuâtre rappelle celle de Prudhon; on a le déplaisir de voir un éphèbe de palestre sentimental et aimable. Partout dans cette décadence l'expression de la tête contredit çelle du corps ; vous voyez des airs de béate, de dévot, de dame mondaine, de sigisbé, de grisette, de jeune page, de domestique, sur des musculatures agitées et sur des corps vigoureux; le tout

ensemble compose des dieux et des saints qui sont des déclamateurs fades, des nymphes et des madones qui sont des déesses de salon, plus souvent encore des personnages qui, flottant entre deux rôles, n'en remplissent aucun, et ne sont rien du tout. Des disparates semblables ont arrêté longtemps la peinture flamande au milieu de sa carrière, lorsqu'avec Bernard Van Orley, Michel Coxie, Martin Heemskerk, Franz Floris, Martin de Vos, Otton Van Vaen, elle voulut se faire italienne. Pour que l'art flamand reprît son élan et atteignît son but, il fallut qu'un nouvel afflux d'inspiration nationale couvrît les importations étrangères et rendît l'essor aux instincts de la race. Alors seulement, avec Rubens et ses contemporains, reparut l'idée originale de l'ensemble; les éléments de l'art qui ne se groupaient que pour se contredire s'associèrent pour se compléter, et les œuvres viables remplacèrent les avortons.

Entre les périodes de déclin et les périodes d'enfance, se place d'ordinaire une période de floraison. Mais soit qu'on la rencontre, comme il arrive le plus souvent, au centre de la période

totale et dans le mince intervalle qui sépare l'ignorance du goût faux, soit qu'on la trouve, comme il arrive parfois quand il s'agit d'un homme ou d'une œuvre isolée, en un point excentrique, toujours le chef-d'œuvre a pour cause une convergence universelle d'effets. A l'appui de cette vérité, l'histoire de la peinture italienne nous a fourni les exemples les plus variés et les plus décisifs. C'est à poursuivre cette unité que s'applique tout l'art des maîtres, et la délicatesse de perception qui fait leur génie se révèle tout entière par l'opposition de leurs procédés, comme par la cohérence de leur conception. Vous avez vu chez Vinci l'élégance suprême et presque féminine des figures, le sourire indéfinissable, l'expression profonde des traits, la supériorité mélancolique ou la finesse exquise des âmes, les attitudes recherchées ou originales s'accorder avec la souplesse onduleuse des contours, avec la suavité mystérieuse du clair-obscur, avec les vagues enfoncements d'ombre croissante, avec la gradation insensible du modelé, avec la beauté étrange des perspectives vaporeuses. Vous avez vu chez les Véni-

tiens l'ample et riche lumière, la consonnance joyeuse et saine des tons reliés ou opposés, le lustre sensuel de la couleur s'accorder avec la splendeur de la décoration, avec la liberté et la magnificence de la vie, avec la franche énergie ou avec la noblesse patricienne des têtes, avec le voluptueux attrait de la chair pleine et vivante, avec le mouvement vif et aisé des groupes, avec l'épanouissement universel du bonheur. Dans une fresque de Raphaël, la sobriété de la couleur convient à la force et à la solidité sculpturale des figures, à l'architecture calme des ordonnances, au sérieux et à la simplicité des têtes, au mouvement modéré des attitudes, à la sérénité et à l'élévation morale des expressions. Un tableau du Corrége, est une sorte de jardin enchanté d'Alcine, où la séduction de la lumière mariée à la lumière, la grâce capricieuse et caressante des lignes ondoyantes ou cassées, la blancheur éblouissante et les rondeurs molles des corps féminins, l'irrégularité piquante des figures, la vivacité, la tendresse, l'abandon des expressions et des gestes s'unissent pour former le rêve de félicité

délicieuse et délicate que la magie d'une fée et l'amour d'une femme arrangerait pour son amant. L'œuvre entière sort d'une racine principale ; une sensation dominante et primitive pousse et ramifie à l'infini la végétation compliquée des effets ; chez Beato Angelico c'est la vision de l'illumination surnaturelle, et la conception mystique du bonheur céleste ; chez Rembrandt c'est l'idée de la lumière mourante dans l'obscurité humide, et le douloureux sentiment du réel poignant. Vous trouverez une idée du même ordre qui détermine et accorde l'espèce des lignes, le choix des types, l'ordonnance des groupes, les expressions, les gestes, le coloris, chez Rubens et Ruysdaël, chez Poussin et Lesueur, chez Prudhon et Delacroix. La critique a beau faire, elle n'en démêle pas toutes les suites ; elles sont innombrables et trop profondes ; la vie est la même dans les œuvres du génie et dans celles de la nature ; elle pénètre jusque dans l'infiniment petit ; aucune analyse ne peut l'épuiser. Mais dans les unes comme dans les autres l'observation constate les concordances essentielles, les dépen-

dances réciproques, la direction finale et les harmonies d'ensemble dont elle ne parvient pas à démêler tout le détail.

V

Nous pouvons maintenant, messieurs, embrasser d'un regard l'art tout entier, et comprendre le principe qui assigne à chaque œuvre son rang dans l'échelle. Nous avons posé, d'après nos études précédentes, que l'œuvre d'art est un système de parties, tantôt créé de toutes pièces, comme il arrive dans l'architecture et la musique, tantôt reproduit d'après quelque objet réel, comme il arrive dans la littérature, la sculpture et la peinture, et nous nous sommes rappelé que le but de l'art est de manifester par cet ensemble quelque caractère notable. Nous en avons conclu que l'œuvre serait d'autant meilleure que le caractère y serait à la fois plus notable et plus dominateur. Nous avons distingué dans le caractère notable deux points de

vue, selon qu'il est plus important, c'est-à-dire plus stable et plus élémentaire, et selon qu'il est plus bienfaisant, c'est-à-dire plus capable de contribuer à la conservation et au développement de l'individu et du groupe dans lequel il est compris. Nous avons vu qu'à ces deux points de vue, d'après lesquels on peut estimer la valeur des caractères, correspondent deux échelles d'après lesquelles on peut évaluer les œuvres d'art. Nous avons remarqué que ces deux points de vue se réunissent en un seul, et qu'en somme le caractère important ou bienfaisant n'est jamais qu'une force mesurée tantôt par ses effets sur autrui, tantôt par ses effets sur elle-même ; d'où il suit que le caractère ayant deux espèces de puissance a deux espèces de valeur. Nous avons cherché alors comment dans l'œuvre d'art il peut se manifester plus clairement que dans la nature, et nous avons vu qu'il prend un relief plus fort lorsque l'artiste, employant tous les éléments de son œuvre, fait converger tous leurs effets. Ainsi s'est dressée devant nous une troisième échelle, et nous avons vu que les œuvres d'art sont d'autant plus belles, que le caractère

s'imprime et s'exprime en elles avec un ascendant plus universellement dominateur. Le chef-d'œuvre est celui dans lequel la plus grande puissance reçoit le plus grand développement. En langage de peintre, l'œuvre supérieure est celle où le caractère, qui dans la nature a la plus grande valeur possible, reçoit de l'art tout le surcroît possible de valeur. Laissez-moi vous dire la même chose en style moins technique. Les Grecs, nos maîtres, nous enseignent ici la théorie de l'art comme le reste. Regardez les transformations successives, qui peu à peu ont dressé dans leurs temples un *Jupiter mansuetus*, une *Vénus de Milo*, une *Diane chasseresse*, une *Junon* comme celle de la villa Ludovisi, les *Parques* du Parthénon, et toutes ces images parfaites dont les débris mutilés suffisent encore pour nous montrer aujourd'hui les exagérations et les insuffisances de notre art. Les trois pas de leur conception sont justement les trois pas qui nous ont conduits à notre doctrine. Au commencement, leurs Dieux ne sont que les forces élémentaires et profondes de l'univers, la Terre maternelle, les Titans souterrains, les

Fleuves ruisselants, le Jupiter pluvieux, l'Hercule Soleil. Un peu plus tard ces mêmes Dieux dégagent leur humanité ensevelie dans les énergies brutes de la nature, et la Pallas guerrière, l'Artémis chaste, l'Apollon libérateur, l'Hercule dompteur des monstres, toutes les puissances bienfaisantes forment le noble chœur de figures accomplies que les poëmes d'Homère vont asseoir sur des trônes d'or. Des siècles s'écoulent avant qu'elles descendent sur terre; il faut que les lignes et les proportions longtemps maniées revèlent leurs ressources, et puissent soutenir le faix de l'idée divine qu'elles doivent porter. A la fin les doigts de l'homme impriment dans l'airain et dans le marbre la forme immortelle ; la conception primitive, d'abord élaborée dans les mystères des temples, puis tranformée par les songes des chantres, atteint son achèvement sous la main du sculpteur.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

LE DEGRÉ D'IMPORTANCE DU CARACTÈRE

CHAPITRE II

LE DEGRÉ DE BIENFAISANCE DU CARACTÈRE

CHAPITRE III

LE DEGRÉ DE CONVERGENCE DES EFFETS

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Bordeaux. — Imp. Nouvelle A. BELLIER, rue Cabirol, 16,

E. Faivre.

De la variabilité des espèces. . . . 1 vol.

J. Stuart Mill.

Auguste Comte et le Positivisme. . . 1 vol.

Ernest Bersot.

Libre philosophie. . . . . 1 vol.

Albert Réville.

Histoire du dogme de la divinité de Jésus-Christ, 2e éd. . . . . . 1 vol.

W. de Fonvielle.

L'Astronomie moderne. . . . . . . 1 vol.

C. Coignet.

La morale indépendante. . . . . . 1 vol.

E. Boutmy.

Philosophie de l'architecture en Grèce. 1 vol.

E. Vacherot.

La Science et la Conscience. . . . 1 vol.

Em. de Laveleye.

Les Formes de gouvernement. . . . 1 vol.

Herbert Spencer.

Classification des sciences. . . . . 1 vol.

Max Muller.

La science des Religions. . . . . . 1 vol.

Ph. Gauckler.

Le Beau et son histoire. . . . . . 1 vol.

L.-A. Dumont.

Hæckel et la théorie de l'évolution en Allemagne . . . . 1 vol.

Bertauld.

L'ordre social et l'ordre moral. . . 1 vol.

Th. Ribot.

La philosophie de Schopenhauer. . 1 vol.

A. Herzen.

Physiologie de la volonté. . . . . 1 vol.

Bentham et Grote.

La religion naturelle. . . . . . . 1 vol.

E. de Hartmann.

La religion de l'avenir. . . . . . 1 vol.
Le darwinisme. . . . . 1 vol.

Lotze.

Psychologie physiologique. . . . . 1 vol.

Schopenhauer.

Essai sur le libre Arbitre. . . . . . 1 vol.

Liard.

Logiciens Anglais . . . . 1 vol.

Marion.

J. Locke . . . . 1 vol.

Schmidt.

Les sciences naturelles et l'inconscient 1 vol.

Pi y Margall

Les nationalités. . . . . 1 vol.

